Р А Н И О Н и И К П

ЛИТЕРАТУРА
и
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ТРЕТЬЯ

3



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1930

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Ив. Анисимов — Путь развития Маяковского 3
З. Д. Серапионова — Ранняя проза Гейне 24
Н. Гаврилов — Западное влияние в поэзии революционных разночинцев . . 50
Д. К. Данилов — Лингвистика и современность 71
М. Старенков — Многоголосый идеализм 98
В. С. Нечаева — Пушкиноведение сегодняшнего дня 108





ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ТРЕТЬЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1930

Отпечатано
в 14 типографии
„МОСПОЛИГРАФ“,
Варгунихина гора, 8.
Главлит № А 76476
Гиз. № 3099. Тираж 4000
Зак. 1581. 8 п. л.
Ст. ф. A_5 148×210

Ив. Анисимов

ПУТЬ РАЗВИТИЯ МАЯКОВСКОГО

I

Рассматривая дореволюционное творчество Маяковского, мы видим, что узловым моментом является здесь противоречие между художником деградирующей мелкой буржуазии и капиталистической действительностью. Под знаком этого решающего противоречия развертывается ранний период творчества Маяковского.

Противоречие осознано с большой остротой, непосредственностью, оно обнажается крайне резко. Это — конфликт, не открывающий надежд на примирение. Не намечается никакого компромисса.

Отсюда — характерное беспокойство раннего Маяковского, разорванность, нервность, даже истеричность, отсюда — отсутствие моментов статики, стабилизации, равновесия. Это — искусство, выражающее глубочайший кризис мелкобуржуазного сознания.

Какова сущность обнажающегося противоречия? Как представлены стороны его, как оно развивается? Дано очень специфическое разрешение конфликта: исключительная, героическая индивидуальность противостоит обществу, некоей социальной системе, представленной как сплошная нелепость; отвратительность, уродливость этой социальной системы предельны. Художник не вносит большой ясности, конкретности в представление о классовом противоречии. И не случайно — перед нами форма мещанского мышления со всей его ограниченностью, бессильного понять действительное содержание классового противоречия.

Художник обращается к крайне расплывчатым, расконкретизированным, обобщенным обозначениям. Противоречие не осознается как классовое. Прокламируется его «общественность», универсальность. Это форма мелкобуржуазной практики в период кризиса.

Большой капиталистический город — вот что прежде всего воспроизводит Маяковский как образ враждебной действительности. Город Маяковского кошмарен, это — «адище».

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами огни.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
под самым ухом взрывая гудки. (72/I) [1]

Все перекошено здесь страшной гримасой. Это — город проституток, ревущих машин, чудовищ и сифилиса. Проклятый город. Урбанизм Маяковского российский и не очень квалифицированный, в рост капиталистическому развитию страны; если сопоставлять Маяковского с урбанистами Запада, то у Верхарна мы найдем конечно гораздо более напряженную и полную урбанистическую конкретизацию,— но важно не это. Существенно заметить кошмарность урбанистической концепции Маяковского, ее истеризм. Образ капиталистического города возникает как момент слепой и бессильной критики буржуазного мира, как выражение глубочайшего кризиса мещанского сознания.

Есть еще у Маяковского не раз повторенное «вы»: в этом «вы»

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный
сердца лоскут. (121/I)
Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как не стыдно... (163/I)

он дает прямую оценку противостоящей капиталистической действительности.

Но и здесь очень мало конкретного, это «вы» очень универсально — освобождено от призрака классовости. В неясности, бесформенности представления о капиталистической действительности была своя неизбежность, восходившая к беспочвенности мелкобуржуазного художника,

---

[1] Цитирую по собранию сочинений В. Маяковского (Гиз); цифры обозначают страницу и том.

ограниченности, замкнутости видения, отрешенности от положительного основания.

Надо еще отметить характерную черту изображений буржуазного мира, данных в раннем творчестве Маяковского: им всегда присуща неизбежность, стихийность, непреложность. Они имеют роковой характер.

Капиталистический порядок осознается как система необходимая, мещанский критицизм не поднимается до революционного отрицания.

Полно, непосредственно раскрывается другая сторона данного противоречия. Индивидуальность, бросающая вызов буржуазному миру, возникает как образ огромной содержательности; здесь дана очень последовательно развернутая и очень конкретная концепция. Перед нами формула крайнего, исключающего, предельного индивидуализма. Все покрывается гигантской, гиперболизированной, взятой за основу фигурой мещанского экстатического искателя. Этот образ, столь характерный для искусства мелкой буржуазии, стираемой капиталистическим развитием, получает в творчестве раннего Маяковского необычайно яркое выражение.

Как раскрывается этот мещанский экстатический «искатель»? Прежде всего как основа дается его одиночество, полная изолированность, отрешенность, замкнутость.

«Я одинок, как последний глаз ||у идущего к слепым человека» (92/I).

«С небритой щеки площадей ||стекая ненужной слезою,|| я, ||быть может||, последний поэт... (96/I).

Эти формулы являются исходными, в них дано основное, подчеркнута с исключительной напряженностью беспочвенность мелкобуржуазного критицизма.

Момент изолированности проходит сквозь все творчество раннего Маяковского. Вспомним истерическую новеллу «Скрипка и немножко нервно», кончающуюся воплем: «знаете что, скрипка? давайте — ||будем жить вместе!|| А?» (81/I).

Отсутствие реальных связей, живых опосредствований ощущается с крайней болезненностью. «Все это — хотите? — ||сейчас отдам|| за одно только слово ||ласковое|| человечье» (202/I). Одиночество, отрешенность экстатического искателя обусловливают бесплодие, бессилие, тщетность всех его попыток и порывов.

В раннем Маяковском эти мотивы вспыхивают с огромной силой. «В какой ночи ||бредовой||, недужной ||какими Голиафами я зачат — ||такой большой) и такой ненужный?» (216/I). Эти настроения, очень далекие от бунтарства, связаны с тем, что мелкобуржуазный художник не имеет революционной решимости, с тем, что он подавлен непреложностью существующего порядка. Нет никакого выхода, нет опоры, все нужно найти в себе самом, только на одного себя возложить всю горечь и тяжесть обнажающейся драмы.

Рост индивидуалистической гипертрофии тем больше, тем стремительнее, чем глубже осознание кризиса. Донкихотизм как формулу признания собственного бессилия мы встречаем у раннего Маяковского. ||«Глупой комедии остановите ход!|| Смотрите ||срываю игрушки-латы,|| я — величайший Дон-Кихот!» (48/I).

Как первый необходимый итог намечается всепроникающий, не оставляющий ни одного светлого островка пессимизм Маяковского. Все раннее творчество поэта безрадостно, оно есть форма мещанской критики буржуазного мира, ограниченной своим внутренним бессилием и беспочвенностью. Это — критика, по-донкихотски горькая, не открывающая никаких надежд. Мотив полного разочарования, необходимой гибели мещанского искателя постоянно развертывается в творчестве раннего Маяковского.

Все чаще думаю,—
не поставить ли лучше
точку пули на своем конце. (227/I)
Лягу
светлый
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего
навоза,
и тихим,
целующим шпал колени
обнимет мне шею
колесо паровоза. (98/I)

Так, рядом с тем, что понято болезненное противоречие с капиталистическим обществом, стоит признание собственного бессилия и обреченности. Невозможность устранить обнажившееся противоречие обусловливает пессимизм раннего Маяковского. От решительного противопоставления себя ненавистному общественному порядку поэт обращает-

ся к истерическому донкихотизму, находя в нем формулу бесплодия и обреченности.

Исключающий индивидуализм Маяковского, есть форма мелкобуржуазной ограниченности, следствие социальной беспочвенности. Классовое противоречие рассматривается в плане замкнутого индивидуального противоречия. Осуществляется иллюзия критики буржуазного мира через противопоставление ему гигантской индивидуальности мещанского искателя. Мессианизм свойственен раннему Маяковскому. Экстатичностью возмещается недостаточная конкретность содержания.

Придите все ко мне,
кто рвал молчание,
кто выл
оттого, что петли полдней
туги,—
я вам открою
словами
простыми, как мычание,
наши новые души
гудящие,
как фонарные дуги. (97/I)

Слушайте!
проповедует,
меч сь и стеня,
сегодняшнего дня крикогубый
Заратустра! (131/I)

Грядущие люди,
Кто вы?
Вот я —
весь
боль и ушиб
вам завещаю я сад фруктовый
Моей великой души. (221/I)

Мещанская изолированность, обреченность воспроизводится в этих мессианистских причитаниях с новой силой.

Искатель превращается в святого, а позже в Христа. Концепция мученичества возникает на почве величайшей смятенности, замкнутости, Христианизм, страдальчество, жертвенность расцветают пышно, являясь полным и глубоким выражением бессилия мещанского критицизма.

Я у вас — его предтеча:
я — где боль везде;

на каждой капле слезовой течи
Распял себя на кресте. (133/I)

В праздник красьте сегодняшнее число.
Творися
распятью равная магия.
видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я. (240/I)

И вижу — в тебе на кресте из смеха
распят замученный крик. (100/I)

Это — душа моя
клочьями прорванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни! (92/I)

Все это неразрывно связано с ограниченностью мещанского мышления, является формулой примирения, отказа от поисков действительного разрешения противоречий. Фантасмагория страдальчества, осуществляемая Маяковским с потрясающей искренностью, есть последовательное выражение того, что перед ненавидимым капиталистическим порядком мелкобуржуазный искатель должен склониться... художник, столь глубоко понявший нелепость, уродливость капиталистического мира, ничего не противопоставляет ему, кроме «растерзанных лохмотьев» своей «великой души» — он должен ограничиться проповедью страдания, а значит — примирения.

Трагическим донкихотом был Маяковский в дореволюционную пору.

Мы видим, с какими трудностями было связано творческое развитие художника в дореволюционный период. В том, что мы имеем здесь очень радикального разоблачителя и проповедника страдания одновременно,— нашла свое выражение противоречивость раннего Маяковского. Завязывается узел чрезвычайно сложный. Изумляющая яркость, огромная искренность, великолепный монументализм отличают поэта и вместе с тем — полное бесплодие, обреченность, истеризм.

Здесь нужно вспомнить о том, как осуществлялся приход к революции таких крупнейших революционных художников, как Барбюс, Бехер, в особенности последнего. В пору, когда они были еще мелкобуржуазными радикалами, оторвавшимися от капиталистического класса, но не нашедшими пути к пролетариату, в их творчестве воспроизводится комплекс противоречий, очень близких раннему Маяковскому. Христианизм,

правдоискательство, проповедь очищающего человеческого страдания свойственны им в момент наиболее глубокого осознания противоречий. Надо связывать Маяковского не с итальянским или каким-либо другим футуризмом, который восходит к монополистической буржуазии, а с проблемой мещанского радикализма в период обостряющейся классовой борьбы.

Не Маринетти, а Бехер является западным подобием Маяковского. Можно было бы убедительно показать, как весь дореволюционный Бехер соответствует в основных определяющих его моментах раннему Маяковскому.

Начиная с истерической кошмаризации большего города (так же, как Маяковский, Бехер воспринимает город исключительно со стороны динамики его шумных центральных улиц, город Бехера — это город кафе, ночных ресторанов, проституток; Бехер, как и Маяковский, не видит рабочих кварталов капиталистического города), до пессимистического индивидуализма, до богоискательства и мессианизма, словом во всем существенном, Бехер перекликается с Маяковским. Мы имеем здесь дело со сходными в классовом смысле явлениями. Оба поэта до того, как притти к революции, оказываются наиболее передовыми и последовательными мещанскими радикалами, со всеми вытекающими отсюда особенностями — их великолепная напористость не приводит к каким-либо положительным результатам до тех пор, пока революция не дает им нового огромного заполняющего их содержания; эти художники оказываются беспочвенными и тщетными искателями, проповедниками страдальчества, трагическими донкихотами мещанского радикализма.

Творчество дореволюционного Маяковского было смятенным. Его индивидуалистическая замкнутость была замкнутостью обреченного,— художнику, как воздуха, нехватало положительного содержания. Лишь изредка («Облако в штанах» и др.) мы встречаем попытку выйти за пределы страдальческой, пессимистической ограниченности, встречаем образы некоторой бодрости, бунтарства, но все это — попытки тщетные, не получающие развития,— для их осуществления нужна была устойчивая классовая опора, чего не имел Маяковский.

К революции Маяковский подошел раздвоенный, расколотый внутренними противоречиями. С одной стороны, он был врагом капиталистической цивилизации, врагом непримиримым и ожесточенным, но он был отравлен испарениями мещанского критицизма, и это обрекало его на половинчатость, приводило к проповеди страдальчества. Индивидуа-

лизм раннего Маяковский был формой его классовой ограниченности, он возникал как форма извращения действительных отношений, как момент бессилия и обреченности. Глубочайший пессимизм был поэтому необходимым продолжением индивидуалистической гипертрофии.

II

Революция, которую Маяковский принимает без всяких колебаний, принесла ему новое содержание, открыла выход, разрешив основное противоречие, которое так мучительно и бесплодно старался преодолеть сам Маяковский. Многое из того, что было чрезвычайно существенным, определяющим для раннего Маяковского, было полностью уничтожено революционным взрывом. Пессимизм, одиночество, замкнутость — все это остается в прошлом. Все это кажется не более как трагическим пережитком. Маяковский с первых дней отдает свое творчество революции.

Можно назвать первый этап, который он здесь проходит, этапом «абсолютной патетики». Никакая конкретизация еще немыслима. Художник стремится к тому, чтобы передать самое ощущение рождающегося нового, освежающей революционной бури. Маяковский пишет марши, являющиеся замечательными документами эпохи. Они — «абсолютно патетичны, не имеют другой устремительности, кроме той, чтобы воспроизвести ритм революционных сражений, стать словесной музыкой. Не раз Маяковский совершает ошибки, перенося на восприятие революции свое старое мировоззрение. Особенно характерна здесь «Ода революции», в которой старые мессианистские концепции применяются для совершенно несоответствующего им содержания. Сходные ошибки

Тебе обывательское
— о, будь ты проклята трижды! —
и мое,
поэтово
— о, четырежды славься, благословенная! (16/II)

допускал Бехер, написавший например гимн на смерть Розы Люксембург в манере своей богоискательской экстатики прежних лет.

Происходит решительное перемещение всех моментов в творчестве художника, все устремляется на новый путь. Но новый революционный этап связан с новыми противоречиями, старое не устранено окончательно,

и предстоит еще борьба с ним. Полоса «абсолютной патетики» связана прежде всего с чрезвычайно общей, суммарной, далекой от конкретности оценкой революционного взрыва. Все произведения Маяковского этой полосы отмечены восторженностью и вместе с тем расконкретизированностью. Как пример назовем поэму «Владимир Ильич», имеющую чисто внешнее, декламационное разрешение. Маяковский не раз будет возвращаться к Ленину, причем каждое новое возвращение будет все более последовательной конкретизацией — первая попытка показать Ленина характерна своей «абсолютной патетичностью».

Рядом с этим Маяковский приходит к тому, что можно было бы назвать плакатным аскетизмом: «Я ||бросивший безделушки|| работаю в Росте».

Опять можно вспомнить здесь Бехера, который прошел аналогичный этап. Плакатное и лозунговое творчество Маяковского, чрезвычайно разностороннее, своеобразное и богатое, есть шаг от абсолютной патетики к повседневной, связанной с текущим моментом, работе революционного художника. Плакатный аскетизм неразрывно связан с преодолением прошлого, с проблемой творческого перевооружения, которая ставится уже в самых первых этапах революционного развития Маяковского.

Впоследствии, как знаем, это будет одна из основных проблем всего его творчества — Маяковский будет уделять «теоретической экспансии» (начиная с «Приказа по армии искусств») чрезвычайно большое внимание, он будет посвящать ей отдельные произведения, будет в каждой своей вещи уделять «теоретической экспансии» какое-то место (в поэме «Ленин» — рассуждения о борьбе с лирикой).

Прежде всего перевооружение связано с вытеснением индивидуального. Маяковский прокламирует примат, господство общего в поэтическом творчестве. Мы видели, какое исключительное значение имело индивидуальное для дореволюционного Маяковского. Там все сводилось к индивидуалистической гипертрофии. Теперь индивидуальное должно быть упразднено, отстранено. Маяковский берет это звено за основу своего революционного метода. Плакатный аскетизм есть первый этап этого «вытеснения».

Оно проходит конечно с большими трудностями. Поэма «Пятый интернационал» симптоматична в том смысле, что она является попыткой примирить формулу индивидуализма с новым содержанием, которое, как мы говорили, для Маяковского связано с приматом общего.

Возникло чрезвычайно противоречивое, двойственное, разорванное произведение, в котором индивидуальное и общее существуют обособленно,— связь, устанавливаемая между ними художником, насквозь искусственна. Это напоминает неудачную попытку Барбюса («Звенья» — Les Enchaînements), в которой развитие мировой истории дается в соответствии с истерическими метаниями гипертрофированной индивидуальности. Вся вещь, может, является образцом противоречия между косным мелкобуржуазным мышлением и революционной задачей. Маяковский допускает менее грубое извращение, но все же «Пятый интернационал» свидетельствует о том, что перевооружение художника, борьба с индивидуалистическим прошлым есть мучительный, требующий большого напряжения процесс.

Первый этап революционного развития Маяковского показывает, что поэт нашел огромное, захватившее его содержание и стремится притти к мировоззрению революционного пролетариата, но что это искреннее стремление связано с борьбой против прошлого, которое упорно и цепко.

Пессимизм, бессодержательность, опустошенность устранены решительно и резко. Художник перевооружается для того, чтобы понять новое содержание, чему мешает индивидуалистическое мышление предреволюционного этапа. Оно вступает в противоречие с революционным содержанием. Перевооружение возникает из осознанной необходимости слиться с революционной эпохой, очистить, освободить себя от индивидуалистического мещанского груза прошлого. Отсюда — настойчивость, острота, упорство «теоретической экспансии» у Маяковского.

Программа «теоретической экспансии» очень интересна. Прежде всего — это с п л о ш н о е о т р и ц а н и е прошлого. «Из сердца старье вытри (174/II). «Коммунисту ль ||распластываться|| перед тем, кто старей? ||беречь сохранность насиженных мест?» (176/II). «Белогвардейца|| найдете — и к стенке. ||А Рафаэля забыли?|| Забыли Растрелли вы?|| ||Время|| пулям ||по стенке музеев тенькать.|| Стодюймовками глоток старье расстреливай» (177/II). Для Маяковского революция представляется сплошным уничтожением старого. Ограниченность этой точки зрения ясна. Здесь Маяковский находится целиком во власти мещанского анархизма. Этот пункт его программы существенен тем, что в нем воспроизводится новое противоречие развития. Революционный энтузиазм оказывается недостаточным для понимания революционной практики — Маяковский еще далек от конкретного, пролетарского понимания ре-

волюции. Этот пункт показывает, какое количество индивидуалистических, мещанских предрассудков необходимо ему преодолеть, прежде чем стать художником пролетариата.

Второй момент «теоретической экспансии» Маяковского — борьба с лирикой и всяким индивидуалистическим содержанием искусства. «Нами ||лирика|| в штыки ||неоднократно атакована,|| ищем речи ||точной|| и нагой» (198/II).

Знаю
лирик
скривится горько,
критик
ринется
хлыстиком выстегать:
— А где ж душа?
Да это ж —
риторика!
Поэзия где ж?!
Одна публицистика!!
Капитализм —
неизящное слово,
Куда изящней звучит
«соловей»,
но я возращаюсь к нему
снова и снова. (370/III)

Эта деиндивидуализация, разлиричивание поэзии является узловым моментом. Маяковский позже скажет о том, что он «себя смирял, становясь на горло собственной песне»,— борьба с мещанским индивидуализмом выдвигается на первый план. Именно здесь совершенно справедливо усматривает художник различие между мелкобуржуазным и пролетарским мировосприятием. Он стихийно приходит здесь к тому, чтобы нащупать нужное место для удара. Проблема индивидуального и общего имеет исключительное значение. Но Маяковский разрешает ее ограниченно и узко — он стоит за вытеснение индивидуального, за сплошное общее, забывая о том, что общее не существует вне единичного. Можно сказать, что этот вопрос на всем протяжении революционного творчества Маяковского является кардинальным. Правильное, диалектико-материалистическое разрешение проблемы было необходимым условием перевооружения Маяковского, только оно могло снять противоречия его творческого развития по отношению к прошлому. Маяков-

ский шел к этому пролетарскому разрешению, как и все его творчество приближалось к искусству пролетариата, но нельзя сказать, что Маяковский успел притти к этому разрешению.

Есть момент своеобразной жертвенности в отказе поэта от индивидуального. Это — аскетизм, являющийся реакцией на ту индивидуалистическую гипертрофию, которая отличала Маяковского в дореволюционный период. Жертвенность и аскетизм характерны прежде всего как стремление художника неразрывно слиться с революционной эпохой, но вместе с тем они вскрывают и наличие внутренних противоречий в художнике. Маяковский верно намечает направление перевооружения (борьба с мещанским индивидуализмом), но он узко, близоруко и неверно рассматривает вопрос о взаимоотношении индивидуального и общего в революционном развитии. Так, борьба со всякой лирикой, с индивидуализмом, столь блестяще осуществленная Маяковским, борьба, почти полностью справедливая, плодотворная и необходимая, таила в себе момент двойственности художника, жертвенно отказывавшегося от своей индивидуальности для общего.

Маяковский прокламировал связанность искусства со злобой революционного дня, его напряженнейшую актуальность.

«Мастера ||а не длинноволосые проповедники|| нужны сейчас нам». «Товарищи,|| дайте новое искусство — ||такое,|| чтобы выволочь республику из грязи» (188/II). Это требование — основное для Маяковского, все революционное развитие поэта проходит под знаком этого лозунга. Творчество Маяковского неразрывно с революционной эпохой. Каждый этап, пройденный революцией, находит свое отображение в творчестве художника. От гигантских революционных сдвигов, от монументальных концепций революционной эпохи — до самого малого будничного, незаметного в ней — все дано в произведениях Маяковского. Несомненно, что этой своей спаянностью с революционной эпохой в Маяковском определяется черта художника, идущего к пролетариату.

Строку агитаторским
лозунгом взвей.
Я буду писать
        и про то
                и про это,
но нынче не время
        любовных ляс.

Я
всю свою
звонкую силу поэта
тебе отдаю,
атакующий класс. (370/III)

Проблема перевооружения, проблема «теоретической экспансии», проходит, как мы уже говорили, сквозь все творчество Маяковского. Поскольку перевооружение еще не было завершенным и поэт все время должен был преодолевать упорное сопротивление своего индивидуалистического прошлого, закономерна назойливость, навязчивость самой проблемы перевооружения. Это свидетельствует не только о том, что были намечены внутренние противоречия, но и об исключительной активности, о стремлении преодолеть их во что бы то ни стало. Маяковский ведет борьбу со старым, со всяческим старым, со всяческой мещанской традиционностью.

«Письмо к Горькому», «Послание пролетарским поэтам», «Речь на процессе Шенгели» — все эти произведения по-разному, с разных сторон ставят проблему преодоления прошлого, тормозящего наше сегодняшнее развитие. Величайшая ненависть к прошлому, к старью, постоянно зажигает Маяковского — это не только проблема его личного перевооружения, но и проблема эпохи. Под знаком перевооружения, перехода к новому, революционному мировосприятию развертывается творчество Маяковского. Не видеть этого, не замечать постоянной, ожесточенной борьбы с прошлым — значит упускать крайне существенный, даже основной момент действительного развития Маяковского.

Еще раз можно здесь вспомнить Бехера, последние произведения которого уже приближаются к пролетарскому искусству вплотную: прежде чем дать свой «Голодный город» (Die hungrige Stadt), Бехер прошел чрезвычайно затрудненный путь развития, который в основном характеризовался борьбой с предрассудками мещанского индивидуализма. Борьба за перевоспитание была для Маяковского, как и для Бехера, единственным путем к пролетариату, и он вел ее, эту мучительную и радостную борьбу, упорно, не покладая рук, не останавливаясь ни на минуту, ибо ничего не было для него дороже этой полной слитности, полного единства с «атакующим классом».

III

Как форма нового мировосприятия возникает публицистика Маяковского — она внеиндивидуальна, и в этом смысле соответствует концепции перевооружения, она всегда злободневна, подлинно актуальна. Это — искусство огромной революционной насыщенности и целеустремленности. «Октябрь — 27», «Две Москвы», «Беспризорщина», «Стоящие на посту» и другие вещи из «Публицистики» V тома показывают нам, как интересно, с каким огромным своеобразием, как целостно, с какой искренностью создавал эти произведения Маяковский. Это — газетная форма, совмещающая изощренность, остроту художественного мышления с газетной точностью, ясностью, «открытостью». Маяковский давал здесь произведения исключительного своеобразия. Это не были отвлеченные декламации по разным политическим поводам,— нет, это были явление нового жанра, который создавался Маяковским как необходимое, чрезвычайно существенное звено революционного искусства.

Отдельно выделяет в своем «Собрании» Маяковский агитстихи и агитпоэмы — подчеркивая специфичность особого жанра. «Сказка о дезертире», «Обряды», «Маяковская галлерея», «Летающий пролетарий», «Прочь руки от Китая», «ОДВФ» и т. д.— все это произведения, идущие по линии внеиндивидуалистического и актульного искусства. Здесь Маяковский дает вещи не только исключительной свежести, но и подлинной новизны,— это тоже открытие жанра. Поэт прокладывает новый путь искусства, связанного с пролетарской революцией,— агитпроизведения Маяковского характерны прежде всего тем, что они существуют, как выражения совершенно специфические в смысле своего жанра. Здесь нет ничего похожего на приспособления «высокого» искусства к «низким» материям. Это — вещи исключительной органичности. Художник ставит перед собой задачу определенного агитационного внушения, и это определяет характер самой жанровой концепции.

Несколько позже Маяковский дает такие агитационные шедевры, как «Мой руки», «Плюй в урну», «Береги бак». Здесь замечательный, совершенно новый, глубоко своеобразный опыт агитпоэзии находит свое применение в крохотных по об'ему вещицах, убедительность которых огромна. В этом уже не было никакой жертвенности; художник, когда-то обращавшийся к мессианизму, говорит об окурках, урнах и баках, о

гигиене с величайшей естественностью, с полной свободой выражения, ибо революционная необходимость им осознана. Все эти «малые дела» воспринимаются художником как момент революционной практики,— в этом малом он умеет различать гигантское содержание.

Публицистика и агитпоэзия Маяковского являются характернейшими свидетельствами его перевооружения. То, что здесь нет никаких признаков половинчатости, то, что здесь художник с такой легкостью создает не отдельные вещи, а целые жанры, поднимает целые пласты революционного искусства, показывает глубину обновления Маяковского.

Всем известны рекламы Маяковского; многие из которых гениальны. Мы имеем в этих произведениях наиболее последовательное развитие его публицистической поэзии. Здесь важно понять, что отнюдь не позой, не чем-то внешним было для Маяковского признание этих вещей ценнейшими достижениями его творчества. Здесь особенно глубоко сказалась связанность художника с революционной эпохой. В каждодневном он стремился увидеть все ее содержание, различить все величие эпохи. Рекламы Маяковского отличаются убедительностью и чудесной легкостью. Они возникают не как момент какого-то «приспособления», они — совершенно органичны. Художник, об'явивший лирике и индивидуальному борьбу не на жизнь, а на смерть, осуществляет здесь свою программу особенно полно. Отсюда — искренность рекламистики Маяковского, отсюда ее насыщенность, полноценность.

Тесно примыкает к публицистике и агитпоэзии сатира Маяковского. К сатире Маяковский обращается и в своих агитпоэмах и во многих произведениях, связанных с теоретической экспансией,— сатира вообще была боевым оружием Маяковского, которым он пользовался часто и метко. Но нигде такой целостности, органичности, такой разящей силы не достигают сатиры Маяковского, как там, где они направлены против мещанских отрепьев, загрязняющих быт революционной эпохи. «Любовь», «Ужасающая фамильярность», «Канцелярские привычки», «Тип», «Даешь изячную жизнь», «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им», «Маруся отравилась» — все это произведения чудовищной конкретности, вскрывающие противоречия нашего быта в их действительной сущности. Все это очень беспощадно. Перед нами — изображения мещанства, данные с предельной жизненной полнотой. Революционный напор здесь настолько стремителен, критика так глубока и неотразима, что агитационный резонанс этих сатир не мог не быть огромным. Это—исключающая мера жанра.

Маяковский, во всем боровшийся со старым, во всем преодолева-ший традиции мещанства, обращал свою сатиру против обмещанивани нашего быта с особой взволнованностью, силой, сокрушающей яростью.— Публицистика, агитпоэзия, сатира. Так Маяковский нахо-дит огромное богатство нового содержания — он охвачен им, его ис-кусство полно великолепного энтузиазма; новые жанры, являющиеся не-обходимыми моментами в развитии революционного стиля, выковываютс поэтом с большой свободой. Жизнерадостность, неиссякаемый оптимиз становятся характерными для Маяковского. Его творчество вплетаетс в развитие революционной борьбы. Богатство, плодотворность, разно-образие этого нового этапа в развитии Маяковского, его целостност его чудесная сочность заставляют говорить о своеобразном возрождени Маяковского, о том, что поэт дает лучшее из всего своего творчеств именно в этот период. Маяковский становится новым, он обретает сво-боду своего творчества, поднимаясь до осознания революционной необ-ходимости.

IV

Однако устраненный, вытесненный индивидуализм, эхо преодолевае-мого мещанского прошлого, иногда вспыхивает с новой силой. В публи-цистике Маяковского мы встречаем новые попытки «сочетания» общег и индивидуального, своеобразную лиризацию публицистик Вместе с этим совершенно неожиданно возрождается и концепция жер-твенности, резко расходящаяся с новым мировоззрением поэта.

Завтрашнее,
        послезавтрашнее человечество,
мой
        неодолимый
                стальнорукий класс,—
я
        благодарю тебя
                за то, что ты
                        в полетах
и меня,
        слабейшего,
                сковал своим звеном.
Возлагаю
        на тебя —
                земля труда и пота —
        горизонта
                огненный венок.

ав
ния
.—
хо
ис
не
тс
из
тс
но
ст
ни
тв
сво
об

вае
бли
дег
к и
кер



Мы взлетели,
но еще не слишком.
Если надо
к Марсам
Дуги выгнуть —
сделай милость,
дай
отдать
мою жизнишку.
Хочешь
вниз
с трех тысяч метров
прыгну?! (306/II)

Что это означает?

Каков смысл этого картинного возвращения к экстатическому «мученичеству» дореволюционной поры? Еще не найдено действительное разрешение индивидуалистических предрассудков мещанского прошлого, художник еще не поднялся до пролетарского мировоззрения. Индивидуальное и социальное, личность и общество еще рассматриваются как непримиримые антагонисты, еще не найдено их теснейшее единство, еще продолжают тяготеть над Маяковским мелкобуржуазные иллюзии.

От времени до времени Маяковский обращается к лирике. «Люблю», «Про это» и ряд мелких вещей составляют лирический багаж революционного Маяковского. Произведения эти несут на себе один характернейший признак. Поражает в них полная абсолютная оторванность ото всего другого, что делал в эту эпоху Маяковский. Дело не в том, что само наличие лирики противоречит программам творческой экспансии Маяковского, мы уже говорили об ограниченности, неверности этой установки,— характерно, что лирика Маяковского находится в кричащем противоречии с его остальным творчеством. Она отделена от остального Маяковского китайской стеной. Это нечто настолько личное, настолько узкое, настолько интимное, что мы должны подыскивать ей сходное в раннем Маяковском, в Маяковском поры индивидуалистической гипертрофии, мессианизма и проповеди страдальчества. В лирике Маяковского нет и следов революционной эпохи. Лирика не наполняется тем революционным содержанием, которое для поэта сделалось необходимостью. Она исключительна, она вне.

Замкнутость, изолированность лирики Маяковского является прямой противоположностью его революционному творчеству. Здесь расцветает

психологизм изощреннейший, здесь мы вступаем в мирок, скрытый от всякого вмешательства революционной эпохи. Лирические вещи Маяковского гораздо ближе к дореволюционному его творчеству, чем к тем произведениям, с которыми они существуют во времени. Они — истеричны. «Про это» тянется к «Облаку в штанах».

В лирике Маяковского мы находим. и моменты пессимизма, казалось бы совершенно устраненные, концепция индивидуалистической изолированности вдруг возникает здесь — все это является свидетельством того, что на пути к «атакующему классу» Маяковский еще не разделался со всеми тяжелыми предрассудками своего прошлого. Оно вытеснено на основных линиях, но оно еще тлеет в закоулках, еще продолжает воздействовать,— борьба с ним еще является насущной необходимостью.

В новом Маяковском еще дан Маяковский дореволюционной поры — вот что порождает двойственность, разорванность, новую противоречивость художника. Маяковский дает либо вещи внеиндивидуалистические, либо — лишь индивидуалистические. Ему еще чужд, недоступен момент единства общего и единичного, основной момент пролетарского мировоззрения. Несомненно, что индивидуалистические прорывы не были основными, господствующими, они оттеснялись на задний план великолепными творческими победами художника-трибуна, но они все время наличны,— именно здесь лежит узловой момент противоречий революционного развития Маяковского. Только осознав это, мы можем понять Маяковского в его действительном содержании. Исключение индивидуального было для художника средством борьбы за перевооружение, но оно означало конечно и ограниченность его мышления.

Лефовство Маяковского было выражением этой ограниченности, неспособности притти к диалектическому материализму, — мировоззрению пролетариата.

V

Все время Маяковский тяготел к монументальной форме. Он стремился создать произведение, которое во всей полноте выразило бы сущность революционной эпохи. Путь от «150 000 000» к «Ленину» и к «Хорошо» — это путь борьбы за монументальную концепцию революционной эпохи. Это — до известной степени итог творческого развития художника. Здесь обнаруживаются все моменты его движения.

«150 000 000» были первой монументальной революционной поэмой

Маяковского. Очень резко вскрылись здесь противоречия его революционного развития. Поэма представляет произведение, намеренно обезличенное, депсихологизированное, возникшее как момент преодоления буржуазного индивидуализма. И вместе с этим поэма осуществляет концепцию сверхиндивидуалистическую, сводящую историческое развитие к схемам вульгарного индивидуалистического мышления. Это была попытка перенести форму индивидуалистического мировосприятия в революционную практику. Непримиримость этих противоречивых моментов разрывает поэму, мешает ей достигнуть цели. Отсюда характерные свойства «150 000 000» — внешность раскрытия, схематизм, голая отвлеченная патетичность. Революционная борьба рассматривается вне ее конкретного развития, в формах абсолютных, отрешенных от действительности. Поэма характерна для развития Маяковского по монументальности общей концепции и по суженности, ограниченности разрешения. Противоречие между замыслом, стремлением и реализацией симптоматично.

Поэма о Ленине свидетельствует о том, насколько далеко продвинулся Маяковский в смысле перевооружения. Здесь уже мы не находим тех простейших ошибок и тех резких срывов, которые отличали «150 000 000». Поэма прежде всего устремлена к тому, чтобы осмыслить Ленина, огромную индивидуальность, как момент целого, как необходимое звено исторического развития. Маяковский связывает в единство революционную борьбу пролетариата и жизнь Ленина. Он делает попытку осознать одно из величайших явлений мировой истории. Замысел Маяковского подлинно грандиозен: рассмотреть Ленина в его простом человеческом облике, с гигантским историческим содержанием связать индивидуальность Ленина. Это чрезвычайно глубоко и верно — нельзя сказать, что вся поэма Маяковского является целостным выполнением огромного замысла: в ней есть достаточно мест, не поднятых на необходимую высоту,— но в «Ленине» содержатся и моменты, конгениальные замыслу, полностью выражающие его. А это уже было огромной победой художника. Маяковский во всю глубину ставит проблему творческого метода, опирающегося на диалектический материализм. Он не овладевает этим методом в полной мере, но он к нему вплотную подходит,— это высшая точка революционного развития Маяковского. В поэме «Ленин» есть страницы недостаточной насыщенности, схематические, расконкретизованные; поэма говорила о том, что многое еще нужно сделать художнику. Но она была его победой, показывавшей, что художник стоит на верном

пути, что именно в этом направлении он должен развиваться, что именно так должно осуществляться его приближение к пролетарскому искусству.

Поэма «Хорошо» является новой монументальной концепцией Маяковского. Это — новый шаг вперед в смысле приближения к пролетарскому мировосприятию. Монументальные поэмы Маяковского являются обобщениями всего его творческого развития. Здесь в попытках создания революционного эпоса, в попытках выразить революционную действительность во всей сложности ее содержания с особенной четкостью обнажается и то, что воспринял Маяковский в своем революционном перевоспитании, и то, что продолжало еще тяготеть над ним из прошлого. Необходимость овладеть методом диалектического материализма как единственным орудием действительного познания становилась для Маяковского ясной. И вместе с тем традиции его индивидуалистического мышления вставали как препятствия на пути развития. Это противоречие распыляет «150 000 000», мешает поэме «Ленин» быть во всех своих моментах цельным произведением,— она сказывается и на «Хорошо».

Нельзя считать, что Маяковским раскалывавшая его противоречивость была изжита, что он уже был пролетарским художником и диалектиком. Этого еще не было. Но это было бы, если бы Маяковский жил и боролся. Таково направление его творчества. Каждый новый этап его развития был моментом перевоспитания, приближения к мировосприятию пролетариата.

Произведения Маяковского — ценнейшие явления революционного искусства. Великий революционный поэт, шедший к рабочему классу из недр мелкой буржуазии, стираемой капиталистическим наступлением, от мещанского радикализма обратившийся к миросозерцанию пролетариата, был близок к тому, чтобы перевооружение его, освобождение его прошлого, полное и нераздельное слияние с пролетарским классом было осуществлено полностью, но этому не удалось осуществиться.

Маяковский погиб на самом высоком под'еме, в тот момент, когда он, может быть, еще только начинал говорить «во весь голос».

Его последняя поэма является в этом смысле чрезвычайно существенной, обнажающей всю сложность противоречивого развития Маяковского. Весь комплекс противоречий между индивидуалистическим, мещанским сознанием и сознанием революционно-пролетарским раскрывается в этой поэме с силой, свидетельствующей о том, что острота, напряженность схватки еще велики, что старое еще существенно в авторе поэмы о

Ленине и поэмы «Хорошо». Здесь, как в фокусе, отражена противоречивость всего развития Маяковского. Здесь, пожалуй, даже несколько сгущены краски, но это позволяет увидеть резче сущность.

Это — манифест революционного искусства. Но это и манифест одиночества, возвращающего нас к страдальчеству дореволюционного периода.

Это — документ величайшей радостности, но это и свидетельство глубочайшего пессимизма.

Это — поэма о нераздельной слитности с революционным классом. Но это и трагедия отрешенности. Старое встречается здесь с новым в смертельной схватке. Мещанский индивидуализм борется с пролетарским мироощущением.

Последняя поэма Маяковского принадлежит к наиболее трагическим его произведениям. Противоречивость художника здесь вскрывается с новой силой. Мы видим, как близок был Маяковский к целостности своей,— в лучших своих революционных произведениях он уже приближался к пролетарскому мышлению, но преодоление мелкобуржуазного индивидуализма не осуществилось полностью. Маяковский погиб в тот момент, когда он был всего ближе к снятию этого противоречия.

З. Серапионова

РАННЯЯ ПРОЗА ГЕЙНЕ

I.

Целевой установкой настоящей работы является попытка социологизации ранней прозы Гейне, исследование ее социального генезиса, выяснение внутренней органичности всех ее частей и закономерности ее эволюции.

В качестве анализируемого материала привлечен участок ранней прозы Гейне в период (с 1824 по 1830 г.), об'единенный под общим названием «Путевые картины».

Исследование стиля как органического целого, выросшего на почве определенных политико-экономических условий, дает возможность иногда установить чистоту и внутреннюю гармоничность стилевой структуры. Она однородна и целостна, проникнута единой устремленностью без всяких перебоев и нарушений стилистического канона. Стилевая ткань состоит из одних и тех же нитей, простых и четких переплетений; нет внезапных и грубых обрывов, не вплетаются неровные пряди стилевых перебоев; гладок и ровен подбор языковых средств, четко и тонко сделан композиционный рисунок. Одно стремление к голубому цветку, одна тоска по нездешнему миру пронизывают творчество Новалиса. Одна тема, тема мистической любви, оформляется в стиле. Один мотив — ухода от земли в бесконечность — звучит в архитектонике и языке гимнов к ночи.

И существуют другие стили, где в тонкую словесную ткань вплетаются неровные и грубые нити противоречивой действительности, где сеть узелков и обрывов, образуя причудливые сплетения прядей, нарушает филигранность структурного рисунка. Таков стиль ранней прозы Гейне, сплетенный из неровных и пестрых прядей с тысячью едва

уловимых контрастных оттенков, сотканных из отдельных характерных мгновений, основанный на стилистических перебоях эмоционального и иронического.

Только вдумчивый анализ текста находит единство в противоречивом многообразии, вскрывает то единое, что стягивает все разрозненные части в одно целое, делает раннюю прозу одним организмом, несмотря на неоднородность и пестроту составляющих ее частей. Таким основным принципом единства стиля являются та тенденция, которая пронизывает механически сплетенные части, выражая основную направленность стиля, и личность автора как носителя этой тенденции, выступающая в роли литературного персонажа. Кто герой всех этих писем, очерков, набросков, путешествий? Этот герой один; имя ему — Гейне.

Странствующий в долинах Гарца студент, одинокий герой «Северного моря», трагический рыцарь любви из книги «Ле-Гран», турист из цикла «Италия» и «Английские фрагменты» — это один и тот же образ, от лица которого ведется повествование и который соединяет разноцветную мозаику событий, поступков, чувств, мыслей, укладывая ее в русло единого стиля.

Выступая в текстуальном закреплении, образ центрального героя названных произведений развертывается на конфликте контрастных мотивов — эмоции и иронии. Эмоциональный под'ем как способность заражаться чувством до болезненности остро, отдаваясь всецело во власть переживаний («Английские фрагменты», стр. 503), достигая кульминационного пункта, переключается в одушевление и пафос («Город Лукка», гл. 17). Но за патетическим под'емом всякий раз наступает взрыв иронии, который разрушает пафос, парализует эмоцию.

> Она (песня) наполняет меня трепетом огня и радости и зажигает во мне пламенные звезды энтузиазма и ракеты насмешки («Город Лукка», стр. 72).

В этом «колеблющемся двойном свете» — эмоциональная сила образа центрального героя. В результате непрерывной борьбы энтузиазма и иронии и создается чрезвычайно сложная его динамика путем обрывов и разрушений неравномерных и неурегулированных. Линия поведения героя, диктуемая внутренней динамикой его образа, создается толчками и обрывами и символически начерчена в следующих словах:

Я занимался своим обыкновенным делом, миледи: все катил и катил большой камень; и чуть я его докатывал до половины горы, он вдруг снова катился вниз, и я должен опять был подталкивать и подталкивать его вверх. И эта работа будет продолжаться до тех пор, пока я сам не улягусь под большим камнем... («Луккские воды», стр. 295).

Постоянная борьба, нарушая внутреннее равновесие социальной личности, изменяет соотношение отдельных ее сторон, вызывая их непропорциональное развитие: болезненно заостренное чувство личности, невозможность ни на минуту выйти из сферы своих переживаний, забыть о себе; крайний суб'ективизм, боязнь внешних прикосновений, замкнутый в себе мир — вызывают безмерное одиночество, которое, может быть, нигде так не обнажено, как у Гейне в его ранней прозе. Невозможность оторваться от своего «я» создает ту изолированность внутреннего мира, ту непроницаемую стену, отгораживающую его от внешнего мира, о которой он говорит:

Мы в сущности живем духовно одинокими

. . . .

и повсюду нам тесно, повсюду мы между собой чужие, повсюду на чужой стороне («Северное море», стр. 92).

Неустойчивость психологии вызывает раздвоенность и неурегулированность в области мышления, которое не фиксируется на определенных предметах и не отличается постоянством.

...и именно этот разлад воззрений во мне самом снова создает мне картину умственной разорванности нашего времени. Чему мы удивлялись вчера, то ненавидим сегодня, а завтра, быть может, будем равнодушно осмеивать («Северное море», стр. 93).

Поток мыслей лирического героя движется свободно, подчиняясь только рою привычных ассоциаций:

Не требуйте от меня только систематичности — это смертельный недуг всякой корреспонденции. Ассоциация идей должна всегда преобладать (Письма из Берлина 1822 г., стр. 207).

Лишенный равновесия, наполненный постоянной борьбой внутренний мир его сознания вибрирует от пафоса к иронии, от грусти к на-

смешке, от возвышенного к банальному, от лирики к гротеску. В результате его крайняя непостоянность и противоречивость.

Основной психологической доминантой, окрашивающей весь состав социального характера, является ирония, которая обостряет до крайности психологические переходы от пафоса, одушевления, страсти к насмешке, скептицизму, отчаянию.

Противоречивость внутреннего мира лирического героя Гейне, превращающая его в сплошной психологический парадокс, есть функция особых противоречивых общественных отношений, особых политико-экономических факторов. «Колеблющийся двойной свет» эмоций и ироний, вибрирование от святого к банальному, от возвышенного к гротеску свойственно тем социальным группам, которые всем ходом исторического процесса обречены на колебания между двумя крайностями.

Но господство в этом характере иронии появляется в результате специфических условий, под влиянием особых политико-экономических факторов.

Ирония как критерий действительности и как психологический мотив, свойственна определенной социальной группе в определенный момент ее развития. Ирония есть суб'ективная сторона противоречий общественной структуры, когда в недрах старого общества развивается новый класс. Ирония возникает в тех случаях, когда в обществе появляются силы, противопоставляющие себя остальным общественным группам, но еще не имеющие возможности всплыть на поверхность, еще беспомощные в политическом отношении. Ирония есть признак того, что данная общественная формация начинает изживать себя, что впереди предстоит выход нового класса, признак грядущих боев. Установившиеся отношения и традиции подвергаются сомнению и критике, выражением которых является насмешка. Горечь иронии — удел той группы, которая, развиваясь экономически, беспомощна в политическом отношении, не имея еще возможности активного сопротивления. Ирония Гейне, его «провокаторская», по выражению Блока, улыбка обусловлена всем ходом развития немецкого бюргерства в 20-х годах прошлого столетия, в период душной реакции наступающего феодализма после 1815 г.

> В то время политический гнет сковал всю Германию безмолвием; умы впали в летаргию отчаяния (предисловие к французскому изд. «Путевых картин»).

II

В Германии к началу XIX в. постепенно развивалось классовое сознание бюргерства. Началом своей социальной эмансипации бюргерство было обязано Наполеону, его закону о равенстве сословий, его вражде к феодализму. Многие из важнейших реформ, особенно освобождение крестьян от обременительных повинностей и равенство всех перед законом, были произведены Французской революцией, а в Германии — французским правительством или его вассалами. Но французское владычество успело очистить Германию только частично от крупного феодализма. Совершенно разрушенный только на левом берегу Рейна, он сохранился в других местах, особенно на севере и на востоке. Пока немецкое бюргерство не справилось с упорным и цепким классом прусских юнкеров, оно не могло и помышлять о собственном политическом господстве, тем более, что эти юнкеры выковывали себе в прусской армии и бюрократии оружие, готовое в любой момент к действию. Дворянство как класс, ядро которого составляли владельцы дворянских поместий, обладавшие еще общественными правами государственной власти, пользовалось чрезвычайными привилегиями и имело в эту эпоху более значительное влияние, чем где-либо. Характерною особенностью армии было то, что ядро составляло офицерство и что правом и обязанностью дворянства считалось отдавать своих сыновей на военную службу. Бюрократический аппарат пополнялся исключительно дворянскими кадрами (Ф. Энгельс — «Революция и контрреволюция в Германии»). Лишенное политических прав бюргерство было подавлено и угнетено палочным режимом дворянско-бюрократического строя, полицейской организацией прусского юнкерства. Карлсбадские постановления после убийства Коцебу совершенно уничтожили зародыши политической жизни в Германии.

Гнет политической реакции как усиленное наступление феодализма после 1815 г. особенно остро чувствовала группа интеллигентного бюргерства, в которой сохранились традиции буржуазной свободы, принесенной Наполеоном. Для этой группы с наступлением реакции действительность превратилась в душную мучительную камеру. Она задыхалась под сапогом немецкого юнкера. Уничтожены были все буржуазные чаяния, разбиты все иллюзии...

В этот период глубокого разрыва между суб'ективными устремлениями немецкой бюргерской интеллигенции к освобождению и

об'ективными условиями ее существования в настоящем нужен был какой-то выход из противоречия, из разорванности между миром «я» и миром «не-я», какая-то неизбежная реакция на контрасты действительности. В социальном характере немецкого бюргера этой эпохи, попадающего в орбиту противоречивого политического существования, зарождается ирония, которая становится основной психологической доминантой в условиях изложенных выше общественных противоречий.

«Schönes gellendes Lachen («прекрасный звонкий смех») — единственный выход из острого конфликта бытия. Если мир и суров и нелеп, если он полон бессмысленных противоречий, то, беря его таким, каков он есть, приходится считать его за абсолютное противоречие, над которым можно только смеяться. Если ничего нельзя противопоставить активно, если нельзя еще сопротивляться, тогда остается только смех. От трения контрастов бюргерского существования в душную передгрозовую ночь реакции вспыхивали блестящие искры гейнёвского смеха. Его ирония была суб'ективной стороной парадоксального бытия беспомощного бюргерства. Она была специфической формой самозащиты угнетенной личности, способом морального самоосвобождения от старого наследства, от тех традиций, которые еще тяготели над выступающим классом, противопоставляющим себя им. И вот момент этого противопоставления, этого сознания своего превосходства фиксирует ироническая улыбка Гейне. Пафос восходящей группы в условиях политического угнетения неизбежно отравляется и парализуется иронией. Пафос в потенции содержит свое дополнение — иронию, которая является его диалектическим дополнением. В зависимости от конкретных политико-экономических условий развивается та или иная сторона диалектического единства. Пафос имел место в молниеносные годы: 1789—1815. Но в период кошмарной и гнусной реакции, когда:

> клеветали не только на героев революции и самую революцию, клеветали даже на весь наш век с неслыханной дерзостью, пародировали всю литургию наших священнейших идей («Английские фрагменты», стр. 500),

этот пафос звучал бы фальшиво и должен был быть заменен и разрушен иронией. Разлагающую силу иронии, ее тлетворное дыхание, от которого гибнут благоухающие цветы жизни, Гейне носил всю жизнь в своей душе.

...я не могу понять, где кончается ирония и начинается небо...

Смех Гейне никогда не возвышался до юмора. Юмор — тихий и добродушный смех примирения, приятия действительности со всеми ее светлыми и мрачными сторонами, сглаживание острых углов социальной действительности. Юмор характерен для той социальной группы, которая идет по пути приспособленчества, сглаживания противоречий внутри общественной структуры. Таков мягкий смех Диккенса, выражавшего в своем творчестве психо-идеологию группы мелкого мещанства, идущей по пути соглашательства с буржуазией. Ирония же характерна не для стремящейся к равновесию социальной группы, а для моментов противоречивого бытия ее в общественной структуре. Она идет не по пути приспособленчества, а по пути размежевания непосредственного столкновения с об'ектами насмешки. Если юмор есть только средство самозащиты группы, которая, чувствуя свою неустойчивость, идет на службу к более сильной социальной группировке, то ирония является в то же время и средством нападения, иногда прямого обличения. Юмор рождественских рассказов Диккенса ласково светит и согревает, как уютное пламя камина. У Гейне болезненно резкий смех иронии, который не согревает, а жжет, не примиряет, а протестует (gellendes Lachen). В противоположность юмору как реакции ровной и постоянной ирония реагирует порывами, толчками, мгновениями, выражая этим самым неровность и прерывистость переживаний и всего социального поведения. Основным законом социального характера, окрашенного иронией, становится мгновение под углом зрения вечности, и вся жизнь кажется цепью застывших разорванных мигов:

Каждый миг для меня — бесконечность (Гейне — «Идеи», гл. III, стр. 137).

Ощущение бытия как сумма отдельных мгновений, незабываемых и неповторимых мигов, становится основным жизнеощущением ироника, определяющим всю его психо-идеологию. Социальное мгновение определяет смену психологических процессов.

Вопросы мгновения, социально-политическая проблема настоящего дня составляют основное идеологическое насыщение образа. Философия Гейне импрессионистична. Она берет начало не в вечных и незыблемых основах разума и не в крепких и постоянных решениях ясной и целеустремленной воли, но в капризных, колеблющихся отсветах вечно изме-

няющейся жизни, в подвижной и меняющейся чрезвычайно впечатлительной душе. У него нет синтеза, целостного мировоззрения, нет ясно определенного и систематически проведенного идеала, нет твердо установленных жизненных основ. У него ряд колеблющихся впечатлений, которые непрерывно меняются, никогда не сочетаясь в единство, часто противореча друг другу. Его основная способность заключается в том, чтобы предоставлять внешним впечатлениям беспрестанно действовать на его чувства и чувственные восприятия превращать в творческие картины.

Ирония Гейне окрашивает и идеологическую сторону его характера, выражаясь в критике существующего политического строя, являясь не только средством самозащиты, но и нападения. Смысл социальной направленности ранней прозы — в непримиримом протесте личности, в тисках политического угнетения, который усиливается от первого тома к последнему, от «Путешествия на Гарц» к «Английским фрагментам»; и этот протест направлен по двум разрезам: против феодализма и клерикализма — с одной стороны, и против филистерства — с другой. Протест против феодально-бюрократического строя, волна классовой ненависти к дворянству и непримиримая борьба со всеми традициями ненавистного класса ярко выступают в ранней прозе Гейне.

Зародыш политической программы содержится уже в «Путешествии на Гарц». Пафос жертвенности, мученичество за идею освобождения как героическая поза времени, отчеканивается в символе: «рыцарь святого духа». «Религия свободы» — основной идеологический момент группы на данном этапе ее развития. В «Северном море» политическая программа расширяется и конкретизируется. Появляется ярко выраженная тенденция против дворянства и церкви.

> Огромным пауком сидел Рим в средоточии латинского мира и застилал его своей бесконечной паутиной («Северное море», стр. 93).
>
> Но у духа есть свои вечные права: его нельзя ни сковать уставами, ни убаюкать колокольным звоном: он сокрушил свою темницу и оборвал железные помочи, на которых его водили, и в упоении свободы помчался по всей земле, то взбираясь на вершины высочайших гор, то кичливо ликуя, то снова припоминая древние сомнения, то размышляя над чудесами дня, то считая звезды ночи (там же, стр. 92).

Критика современного политического строя вызывает искания какого-то выхода из мрачного настоящего, каким и являлось обращение в прошлое. Культ прошлого, культ Наполеона в книге «Ле-Гран», выступал как контрастное противопоставление существующему строю. Воодушевление французской революцией шло у Гейне рука об руку со страстным воодушевлением Наполеоном. У реакции были два врага: революция и Наполеон. И чем ярче выступали реакционные тенденции эпохи Реставрации, тем сильнее обнаруживались симпатии к нему и основам революции. Причины культа Наполеона станут понятными в связи с тем изменением мнения о нем после падения империи, которое имело место не только во Франции, но и во всей Европе, в особенности в Германии. Меньше говорят о 18 брюмера, но больше думают о том, что Наполеоном введено одно из оснований революции — равенство сословий перед законом, вспоминают его либеральные обещания во время ста дней. Поражение Наполеона рассматривается не как победа союзников над тираном и притеснителем, но как победа старой монархии, феодальной и клерикальной реакции над революцией. Гейне чувствует к Наполеону влечение как к противнику ненавистной Пруссии, непримиримому врагу священного союза. Он любит его как демократ, потому что в нем видит образ революции. В т. III «Путевых картин» дается попытка согласовать симпатию к Наполеону с демократическими тенденциями, с указанием на то, что в культе императора большую роль играло внешнее величие, действовавшее на эмоциональную натуру. Из этого сознания своей революционной направленности вытекала другая сторона социального протеста против филистерства, т. е. той части с в о е г о класса, которая не заражена священной ненавистью, которая омещанилась, перестала стоять на сторожевом посту борьбы за свободу.

Таким образом, из предыдущего ясно, что генезис ранней прозы Гейне заложен в социально противоречивой ситуации немецкого предреволюционного бюргерства. Понять психо-идеологию бюргерства, понять трагедию отчаяния в возможности развития личности под политическим гнетом можно только в свете ясного представления от определенной политико-экономической стадии в жизни этой группы. Очерченная выше политическая ситуация, задерживая развитие бюргерства, как тяжелый, давящий колпак, искривляла его рост, создавала дисгармоничность внутреннего мира. Суб'ективной формой противопоставления развивающейся

группы остальному обществу являлась ирония как единственный способ морального самоосвобождения из мучительных контрастов жизни, как противоядие против загнивающего феодально-бюрократического строя.

> Но жизнь в сущности так фатально серьезна, что она была бы непереносимой без соединения патетического с комическим («Ле-Гран», гл. II, стр. 180).

Все значение иронии как реакции на современность, как средства самозащиты и нападения, когда нельзя еще ничего противопоставить активно, всплывает в символическом образе придворного шута Кунца фон-дер-Розена, который проникает в темницу к своему императору. Он не может его освободить, но он может его утешить и развлечь в минуты грусти. Бубенцы дурацкого колпака разгонят тоску лишенного свободы императора и внушат ему надежду на будущее освобождение.

> О, немецкая отчизна, дорогой немецкий народ! Я — твой Кунц фон-дер-Розен! Человек, должность которого состоит собственно в том, чтоб развлекать, и который обязан был только увеселять тебя в счастливые дни, он и проникает в твою тюрьму в дни скорби и бедствия. Если я не в силах освободить тебя, то буду по крайней мере утешать, и около тебя будет кто-нибудь, кто станет болтать с тобой о твоих страшнейших несчастиях, и ободрять тебя, и любить, и отдавать к твоим услугам свои лучшие шутки и свою лучшую кровь... («Английские фрагменты», стр. 168).

Таков социальный смысл иронии как морального самоосвобождения в условиях душной реакции как суб'ективной формы определенной социальной действительности. Ирония пронизывает социальный характер и представляет собой основную направленность образа в форме протеста как единства противоречий, где критика настоящего сливается с культом прошлого.

Социальный протест как основная тенденция ранней прозы Гейне требует для своего поэтического существования наличия других образов. Одна сторона протеста — критическое отношение к современному строю, выраженное мотивами порицания и иронии, реализуется в этих об'ектах порицания и насмешки. Таковыми являются представители враждебного класса — с одной стороны, и филистеры — с другой. Противопоставление себя как человека, «до самопожертвования одушевленного

идеей» дворянству — с одной стороны и филистерству — с другой, лежит в основе тематического плана «Путевых картин». В результате такого противопоставления создается сатира как одна из форм выражения тенденции. Сатире на дворянство как враждебный класс посвящен фрагмент «Северное море». В желчно-сатирических тонах высмеивается та geringere Noblesse, которая считает себя, «как будто они цветы мира, в то время как другие — только трава» («Северное море», стр. 113).

«Дворянство, обладая политическими правами и привилегиями, не имеет хорошего воспитания, широких умственных запросов. Оно тупо и бессодержательно проводит свое время, занимаясь и интересуясь только собаками, лошадьми и предками» («Северное море», стр. 112). Глупо стараться «заслугами предков покрыть собственную мизерность» (там же, стр. 113).

Другим об'ектом сатирической направленности является филистер («Путешествие на Гарц», «Луккские воды»). Тема о филистерах, поданная в презрительно-остроумных тонах, занимает чрезвычайно большое место в ранней прозе Гейне. Под филистером подразумеваются все те, кто в период борьбы за освобождение, протеста против дворянско-бюрократического гнета, равнодушен ко всему кроме собственного благополучия, кто не заражен идеями свободы, не стремится стать рыцарем духа, оставаясь сытым бескрылым мещанином в тине обывательского существования. Предметом сатиры служит критерий филистерства о полезности и целесообразности. Филистер из Гослара находит, что:

> Деревья зелены, потому что зеленый цвет полезен для глаз.

Или:

> Господь создал рогатый скот, потому что мясные супы укрепляют людей. Он создал ослов для того, чтобы они служили людям для сравнения, и самого человека он создал для того, чтоб он мог есть мясные супы и не быть ослом («Путешествие на Гарц, стр. 43).

Другим предметом сатиры является безграничная плоскость филистерства, его тупая трезвость и неспособность вчувствоваться в природу. Гумпелино, созерцая природу, не находит другого восклицания кроме: «Неправда ли, все, как на картине?», и сравнивает ее со сценой театра. Благоговейное настроение, в которое все погружены при виде заходящего солнца, разрушает плоское восклицание молодого купца: «Как прекрасна вообще природа!»

В двух филистерах из «Луккских вод» выводятся люди, которым недостает понимания поэтического творчества. Гумпелино свою связь с поэзией видит в том, что знает всех артисток города, а архипрозаический Гиацинт удивляется, что Гейне все воспевает море вместо того, чтоб обратить свое внимание на что-нибудь более практичное и начать заниматься порядочным делом. Филистер как существо сытое и пошлобескрылое противопоставлен центральному герою как носителю протеста, чувствующему природу и искусство и обладающему творческой фантазией.

С сатирой на филистерство близко соприкасается сатира на мнимую педантичную и сухую ученость. Осмеивается механическое нагромождение всевозможных имен, заметок, анекдотов, пародируется ложная ученость, страсть все систематизировать и схематизировать, узкое и сухое буквоедство.

Тема филистерства, будь то пошлость бескрылого мещанства или схематическая и мертвая наука профессора, так же как и сатира на кичливое, но мало развитое дворянство, выражает одну сторону социального протеста — критическое отношение к существующему общественному строю. Второй стороной протеста является культ прошлого как контраст с современностью, как противопоставление серой и пошлой повседневности. Воспоминание о прошлом, в плане его противопоставления настоящему, реализуется в общей ситуации произведения контрастным образом героического. В противоположность филистерам с их скучной повседневностью рисуется образ Наполеона. В бурные 1789—1815 годы он принес бюргерству свободу, которую смяла реакция. Воспоминание о нем овеяно благоговением и пафосом. Он кажется каким-то мифическим существом, почти полубогом. («Английские фрагменты», глава X).

И если в позднейшем творчестве современности будут противопоставлены перспективы будущего, связанные с 1848 г., то на данном этапе ранней прозы единственный выход из настоящего есть обращение к прошлому, к Наполеону, в котором только и грезятся черты будущего. Если темы мизерности дворянства и пошлости филистерства разработаны на мотиве порицания и насмешки, то тема Наполеона проникнута пафосом. Пафос и сатира в ранней прозе являются контрастными формами выражения социального протеста как единства противоречия. Апофеоз Наполеона дают фрагменты книги «Ле-Гран» (гл. VII, VIII и IX).

III

Ирония как основная психо-идеологическая доминанта образа определяет и всю структуру ранней гейневской прозы, внося ее в специфические жанровые рамки. Фрагмент как жанр разорванных мигов фиксирует основной принцип иронической реакции. Жанр, являясь категорией стиля, действующей и развивающейся в его пределах, соподчинен основной направленности стиля. Протест угнетенной и обойденной в политических правах личности фиксируется в лирике, которая является основным видом ранней прозы Гейне. Образ протестанта реализуется во всей системе образов и однако не выступает почти самостоятельным действующим лицом. Стиль ранней прозы как канонизация идей и переживаний раздвоенного, развивающегося на конфликте образа динамизирован борьбой в пределах всех своих компонентов, которая расширяет пределы данного жанра. Ирония как момент противопоставления себя обществу вносит новый материал, который не укладывается в традиционные жанровые рамки. Отсюда распад старой жанровой формы и возникновение нового своеобразного вида поэзии. У раннего Гейне мы находим нечто среднее между поэзией, критикой и журнальной дискуссией; чистой завершенной формой здесь является фельетон.

Если психо-идеология характеризуется нарастанием социального протеста от первого тома к последнему, от «Путешествия на Гарц» к «Английским фрагментам», то жанр эволюционирует от лирического фрагмента («Путешествие на Гарц»), путевого очерка («Северное море»), интимного письма («Ле-Гран») к фрагментарной новелле («Город Лукка») и политическому фельетону («Английские фрагменты») как к своей вершинной точке. Последующий анализ должен раскрыть жанровые признаки во всех стилевых компонентах произведений.

Тематическим признаком жанра Гейне является своеобразное введение определенного круга тем интимно-близкого. Нервозная пульсация внутренней жизни создает клубок чрезвычайно тонких и сложных интимных переживаний. Любовь — «странно причудливый цветок из лесов Бразилии, который по преданию цветет однажды в 100 лет». Любовь — источник страданий, в котором перемешиваются высшее блаженство и бесконечная боль, рай и ад соединяются неразрывно. Тема любви, дисгармоничной и разрушенной, развивается вне всякой последовательности

путем отдельных штрихов, умалчиваний и случайных оговорок. Имена любимых в разных фрагментах меняются, но мотив любви остается одним и тем же: любовь в прошлом, отвергнутая или погибшая.

Женский образ не об'ективируется с достаточной четкостью, оставаясь только проекционной точкой эмоциональнюого устремления основного персонажа. В полураскрытых намеках развертывается трагическая тема любви из книги «Ле-Гран»:

> Знаете ли вы эту старую пьесу, сударыня? Это очень оригинальная пьеса, хотя немножко чересчур меланхолична. Я играл в ней когда-то главную роль, и все дамы плакали. Одна только не плакала, ни единой слезинки не уронила, и в этом-то и заключался эфект пьесы, настоящая ее катастрофа («Ле-Гран», глава I).

Оставаясь загадочной и скрытой на всем протяжении фрагмента, трагедия достигает кульминации в гл. XVIII, заканчивающейся безмолвной развязкой. Эмоционально-лирическое развитие темы никогда не получает исчерпывающего конца. Тема почти всегда обрывается иронической концовкой, разрушающей ее смысловое насыщение («Ле-Гран», глава XX). Тема с разрушенным концом действует как диссонанс, создавая впечатление неоконченности, внезапной оборванности в pendant с жанром фрагмента, в котором, по выражению Гейне, «красиво вплетенные нити внезапно обрезаны, словно ножницами неумолимой парки».

Это постоянное разрушение тем, игра ими облегчает свободный переход от одной темы к другой. В результате создается калейдоскопичность тематики, сцепление тем по принципу ассоциации. Многопланность тематики, противоречивое скрещивание тематических линий влечет чрезвычайную пестроту и разнообразие фабульного материала. Интимное и общее переживание и мечта, любовь и ненависть, встречи и настроения причудливо переплетаются в один сложный и противоречивый клубок. Нагромождаются друг на друга самые противоположные факты, события и поступки, пронизанные шуткой, сатирой и иронией. Весь этот пестрый спутанный материал остается почти без сюжетного оформления. Сюжетная нить поминутно прерывается, перескакивает, возвращается снова. Так, в книге «Ле-Гран» четыре первые главы ведут повествование от лица графа Гангесского. В начале главы V неожиданно дается категорическое отрицание развивающейся сюжетной линии:

> Сударыня, я обманул вас, я не граф Гангесский («Ле-Гран», глава V).

И далее сюжетная нить повествует о Дюссельдорфе. В главе VI обрыв сюжета смещает повествование совершенно в другую плоскость. Гейне рассказывает о яблочных тортах, которые он любил в детстве, прерывая затем повествование и переводя его в совершенно другой план:

> И правда, яблочные пирожки не пленяли бы меня так, если бы кривой Герман не прикрывал их так таинственно своим белым передником. Как известно, передники... впрочем я уклонился от предмета. Ведь я говорил о полной статуе, в которой столько серебряных ложек и нет ни капли супу, о статуе курфюрста Яна-Вильгельма («Ле-Гран», глава VI).

Композиция ранней прозы Гейне как способ развертывания дисгармоничного и внутренне-противоречивого образа носит все черты композиции лирического жанра. Основным композиционным стержнем является принцип ассоциации. Отсутствие четкости композиционного рисунка, моментов завязки, развязки, продвижения действия, системы внутренних мотивировок и т. д.— вызывают рыхлость архитектонических форм. Композиционные части увязаны слабо, небрежно накладываются друг на друга. Раздвоенный и болезненно дисгармоничный образ не может фиксироваться в четких законченных формах. Композиция разрыхлена и растрепана всевозможными вставками, лирическими отступлениями, сатирическими выпадами и т. д. К числу таких отступлений, ослабляющих композиционные связи, принадлежит прием обильного ввода цитат, даваемый обычно в пародийном плане. Отсутствие твердого стержня относит направление композиционных токов к периферии. Слабость внутреннего сцепления отдельных глав вызывает потребность в какой-то механической связке. Способом связывания глав служит часто использование последнего слова предыдущей главы для начала последующей. Глава II книги «Ле-Гран» заканчивается словами: «И она оставила меня в живых». Глава III начинается: «И она оставила меня в живых, и я живу, и это самое главное». (См. главы XV и XVI книги «Ле-Гран»). Слабость фабулярного сцепления заставляет вводить материал при помощи особого приема. Ввод материала сопровождается обращением к адресату, читателю и т. п. Иногда эти обращения принимают развернутую форму, как например в главе IX «Лукккских вод», где целый абзац написан ввиде обращения к читателю. Ввод теоретического материала, суждение по вопросам религии, философии и политики происходят

иногда в диалогизированной форме. Образ миледи («Луккские воды») имеет исключительно композиционное значение в развертывании диалога на теоретические темы. Асимметрия и диспропорция, рыхлость и слабая увязка композиционных частей вызывают необходимость в какой-то нитке, на которой могли бы быть нанизаны все эти мысли, чувства, переживания, поступки, сатирические выпады, лирические отступления и т. д. Отсюда композиционное значение образа лирического героя как связующего звена, как фокуса, в котором преломляется радужный спектр гейневской ранней прозы.

Пейзаж путевых картин носит в себе все черты лирического жанра. Основные мотивы образа: заостренный суб'ективизм, контрастное строение, ассоциативный способ мышления и т. д.— вызывают определенные строения пейзажа. Природы не существует самой по себе как таковой (an und für sich). Она существует только в восприятии основного образа, появляются только в силу своего влияния на внутреннюю жизнь. Внешние восприятия природы превращаются в символику человеческих отношений:

> Солнечные лучи дрожали с робким любопытством, сквозясь в зеленой листве («Ле-Гран», глава VIII, стр. 158) и т. д. («Путешествие на Гарц», стр. 42 и 71).

Гейне заставляет природу переживать свои настроения.

Создается своеобразный параллелизм в явлениях природы и психики, который принимает иногда форму проникновения их друг в друга:

> О, природа, безгласная дева! Мне понятны твои зарницы! Это — напрасная попытка заговорить, пробегающая по твоему прелестному лику, и я чувствую такое глубокое сожаление к тебе, что принимаюсь плакать. Но тогда ты понимаешь меня, проясняешься, и твои золотые очи начинают мне улыбаться. Прекрасная дева, я понимаю твои звезды, а ты понимаешь мои слезы! («Город Лукка», глава I, стр. 380).

Одной из главных функций, которые несет пейзаж, является его способность замыкать процесс душевного переживания. Интимная жизнь нигде не раскрыта с достаточной ясностью. Приходится догадываться только по отдельным штрихам или намекам. Ввиду этого финальный пейзаж получает особо важное значение как один из моментов, дефинирующих наиболее полно то или иное переживание.

Другая функция пейзажа — выступать в качестве фона, на котором развертываются события. Воспоминания о Наполеоне проходят на

фоне зеленых, залитых солнцем липовых аллей придворного сада. Иронические мотивы социального характера фиксируются в карикатурном, переходящем в гротеск пейзаже. Так, глава I книги «Ле-Гран» дает обстановочно-пейзажный гротеск (описание рая и ада).

Пример гротескного пейзажа имеется в главе XVI «Путешествия из Мюнхена в Геную»:

> Даже солнце должно носить у нас фланелевую фуфайку, чтоб не простудиться. При этом желтом фланелевом солнечном свете плоды наши не могут созревать: у них сердитый зеленый вид, и, между нами будь сказано, единственно зрелые плоды у нас — печеные яблоки.

Та же двупланность лежит и в структуре портрета. Мотив иронического отношения современности фиксируется в комических, возводимых в карикатуру и гротеск, портретах. Портрет дается на утрированном выделении одной черты, одного признака. Комизм портрета господина из «Путешествия на Гарц» лежит в подчеркивании одного признака — зеленого цвета:

> Господин был весь в зеленом, даже в зеленых очках, которые бросали зеленый оттенок на его медно-красный нос («Путешествие на Гарц», стр. 20).

При этом комизм усиливается от введения приема контраста (две дамы из «Путешествия на Гарц»).

Если критическое отношение к современному обществу закрепляется в комических, возводимых в гротескную карикатуру портретах, то мотив противопоставления прошлого настоящему вызывает создание героических портретов, которые тоже выступают на фоне контраста, как например портрет Наполеона:

> Никакие вещи не могут так контрастировать, как эти два лица даже во внешнем их проявлении. Веллингтон, глупый призрак с пепельно-серой душой в клеенчатом теле, с деревянной улыбкой на замороженном лице, и рядом с ним Наполеон — божество от головы до ног («Английские фрагменты», стр. 492).

Выше отмечалось, что интимная жизнь лирического героя завуалирована дымкой полунамеков и случайных оговорок. Ввиду этого импрессионистские портреты, связанные с интимными переживаниями, переби-

ваются эмоциональной нечеткостью. Портрет дается только в восприятии основного образа, о чем можно судить только по настроению, которое он возбуждает, но представить об'ект изображения, при отсутствии четкой зарисовки, не представляется возможным:

> Глаза героини прекрасны, очень прекрасны... (Не чувствуете ли вы аромата фиалок?) очень прекрасны и так остры, что они, как хрустальные кинжалы, пронзали мое сердце и вероятно выглядывали у меня из-за спины («Ле-Гран», глава II).

Внутренний мир образа, у которого всякий раз «ядовитая горесть охватит только что разнежившееся сердце» и которому «и весело и больно тревожить язвы старых ран», представляет сплошной психологический парадокс. Проецируясь вовне, он чертит ломаную прерывистую линию и в пределах стилистики оксюморон и антитеза являются теми стилистическими фигурами, которые фиксируют парадоксальность внутреннего мира, «грустно веселые воспоминания» («Путешествие на Гарц», стр. 26). «Удовольствие есть не что иное, как в высшей степени приятная боль» («Путешествие из Мюнхена в Генуюю», глава VIII). Основными принципами, лежащими в основе словесной ткани, являются стилистические перебои, закрепляющие неровную пульсацию внутреннего мира. Стиль как момент и з о б р а ж е н и я построен на борьбе между системой средств эмоционального воспроизведения и иронического. Исследование стиля в узком смысле этого слова обнаруживает пласт эмоционального изображения с системой всех присущих ему стилистических аксесуаров. Сюда принадлежит подбор эмоциально насыщенных эпитетов: «одинокая ночь» («Путешествие на Гарц»), «одинокая могила» («Ле-Гран»), «мрачные кипарисы» («Лукккские воды»), «несчастные звезды» («Путешествие на Гарц»), и предикативных наречий в соединении с частицей «так», имеющий неопределенный эмоциальный оттенок:

> И глаза ее взглянули на меня так кротко, побеждая смерть, даруя жизнь («Ле-Гран», стр. 136).

Эмоциональная пульсация создается скоплением эмоциональных определений, которое производит впечатление, что рассказчик не может оторваться от того или иного образа:

> Это была прекрасная рука, такая нежная, прозрачная, блестящая, сладкая, душистая, нежная, милая («Ле-Гран», глава XVII).

Одним из характернейших приемов словоупотребления является выделение эпитетов в качестве имени существительного: воспроизводятся не лица и вещи в их об'ективном созерцании, а их преломление сквозь призму изменчивых эмоций основного героя. Определения выступают непосредственно в функции суб'екта. Зеленый господин из «Путешествия на Гарц» называется просто «зеленый». Эмоциональная насыщенность героя создает ярко выраженную метафоричность стиля, доходящую до олицетворения:

> Ночь мчалась на своих черных конях, и длинные гривы их развевались по ветру. («Путешествие на Гарц»).

Подбор эмоциональных средств изображения достигает известной высоты, переходит в патетику, выражаемую системой специальных языковых средств, первое место среди которых занимают гипербола и эпитет с торжественно-патетической семантикой:

> Но Клио написала на нем правосудным резцом невидимые слова, которые будут звучать подобно волшебным струнам ц е л ы е т ы с я ч е л е т и я («Ле-Гран», стр. 160).

Но патетические под'емы, наиболее выступающие вершины патетического напряжения разрушаются путем иронического срыва и пародий. В результате происходит разрушение и выветривание эмоционального пласта, опрощение стиля, что неизбежно приводит к его снижению. Обнаруживаются пласты обыденного сказа с комическим оттенком. Иронический срыв осуществляется при помощи иронической концовки «Schlusspointe», которая обладает способностью мгновенно и неожиданно разрушать настроения, созданные эмоционально-патетическим подбором средств изображения, путем непрерывной перестановки точки зрения на изображаемое.

> Что же будет со мной, как наступит ночь и засветятся в небе звезды, «несчастные звезды, которые могут сказать тебе»...
>
> Сегодня первое мая. Глупейший лавочник имеет сегодня право быть сентиментальным — неужели запретите вы это поэту? («Путешествие на Гарц»).

Эмоциональный мотив с разрушенным концом действует как диссонанс. Резкий стилистический перебой глубоко нарушает канон традиционного стиля. Так, шуточная концовка в «Путешествии на Гарц», семантически и лексически контрастирующая с предыдущим контек-

стом,— наиболее распространенный прием разрушительного действия иронии.

Создается настроение тяжелого переживания. Лексико-семантический ряд передает глубокую и сильную эмоцию. Но конечная фраза:

> Станем говорить о другом, о девичьих венках, о маскарадах, о веселье, о свадебных пирах — лабаралла, лабаралла, лабараал-ла-ла-ла («Ле-Гран», глава XX).

разрушает созданные настроения, сводит их на-нет, стирает эмоциональный мотив.

Иронический срыв создает двуплановость контекста, который еще более подчеркивается пародией. Если сатира выступает как заостренный момент борьбы в пределах тематики, как тематическое оформление социального протеста, то пародия есть орудие борьбы стилистической в узком смысле этого слова. Являясь по преимуществу категорией узко стилевой, пародия есть прием отталкивания от враждебного литературного стиля в момент его преодоления. Пародия выступает как формальное подражание при смысловом несоответствии, как борьба чисто стилистическая. Снижение стиля низводит его на степень стилизации под небрежно-болтливый тон. Кажется, что написано все под минутным настроением. Путем комических мотивировок стилизация становится пародией, выступая чаще всего в форме самопародий:

> Да, сударыня, я родился в Дюссельдорфе и упоминаю об этом на тот случай, если по смерти моей за честь быть моей родиной станут спорить семь городов: Шильда, Кревинкель, Польквиц, Бокку, Дюлькен, Геттинген и Шепенштадт» («Ле-Гран», глава VI).

Трагедия отвергнутой любви (XVIII глава книги «Ле-Гран») пародируется в следующей главе.

Сатира на мнимую педантичную и сухую ученость, механическое нагромождение всевозможных имен, заметок, анекдотов, тесно связаны с пародией на ложную, напыщенную ученость, на страсть все систематизировать и схематизировать. Пародируется разделение книги «Идеи»:

I. Об идеях:

А. Об идеях вообще: а) о разумных идеях; б) о неразумных идеях; α) об обыкновенных идеях; β) об идеях, переплетенных в зеленую кожу («Идеи», глава XIII).

Другим моментом служит пародическая цитата. Обильная цитация пародируется главным образом по линии неуместности ее применения. Глава XIII книги «Ле-Гран» написана целиком в пародийном плане. Наконец пародизация достигается внедрением в текст иностранных слов (макаронический стиль):

«Dort amüsiert man sich ganz süperbe» . . . .
. . . .
«man lebt in lauter Lust und Plaisir» . . . .
. . . . (Ideen», Kap I)
«überall Büsche mit Bouillon und Champagner, ...
überall Baüme, woran Servietten flattern» . . . .
. . . .

Сниженный до степени комической зарисовки стиль характеризуется системой специфических языковых средств. Одним из приемов комизма являются комические сравнения, которые характерны своей неожиданностью:

Грудь безутешно-плоская, как Люнебургская степь» («Путешествие на Гарц»).

Комические сравнения коротко обрезаны и даются иногда с сатирической заостренностью:

Вся вываренная фигура напоминала даровой стол для бедных теологов («Путешествие на Гарц», стр. 20).

Другим приемом комической техники ранней прозы является гипербола, которая ставит вещи на высшую ступень комического:

Люди в шахтах спустились так глубоко, что было слышно, как кричат в Америке: «Ура, Лафаетт!» («Путешествие на Гарц»).

Комический эффект достигается метонимическим одушевлением частей тела. Кроме носов, «которые протестующе выглядывают из-под епископской шапочки», бывают еще «просвещенные желудки» или классификация ног: «смиренные ножки», «задумчивые ноги», «улыбающиеся ножки» и «спиритуалистические ноги».

Комический оттенок создается соединением антитетических эпитетов:

Сеньора Летиция — пятидесятилетняя молодая роза («Луккские воды», глава V).

Чрезвычайно распространенным является сцепление фраз, не имеющих логической связи, создающих комизм абсурдных заключений:

Она образованная девушка, потому что у нее полная грудь, она носит белое платье и играет на рояли («Путешествие на Гарц»).

Средствами комической зарисовки является связь по существу разнородных вещей, подчеркнутая нелогичность высказываемого:

Яблочные пирожки были тогда моей страстью, теперь это — любовь, истина, свобода и раковый суп («Ле-Гран», глава VI).

Иногда чуждые друг другу понятия сочетаются в бешеном вихре комического алогизма, изображая запутанную ткань жизни, в которой недостает чувства единства, а только лишь раздвоенность и хаос:

Илиада, Платон, битва при Марафоне, Моисей, Медицейская Венера, Страсбургский собор, Французская революция, Гегель, пароходы и т. д. («Идеи», глава III).

Комический эфект создается игрой слов, построенной на антитезе:

Оба университета отличались одним очень простым признаком: в Болоньи существовали маленькие собаки и большие ученые, в Геттингене же — маленькие ученые и большие собаки.

Одним из чрезвычайно распространенных комических приемов является создание известного напряжения, как бы ожидания, за которым следует неожиданное разрешение, граничащее с абсурдом. На этом построен Witz, цель которого смутить, разочаровать и главное подействовать комически, путем несоответствия между ожиданием и исполнением.

Witz строится на диссонансах, которые чрезвычайно распространены в стиле ранней прозы и преимущественно в фрагменте «Лукские воды», где имеются своеобразные переплетения чрезмерно натянутых тирад и восторгов Гумпелино с глауберовой солью, мозолями, плевательницей и отвратительными прелестями Летузии.

Принцип перебойного звучания мелодии, пафоса и иронии лежит и в основе стиля как момента в ы р а ж е н и я. Специальный подбор выразительных средств фиксирует сущность эмоционально-трагического. Одним из таких звеньев в системе средств выражения являются словесные

повторы, чрезвычайно распространенные в контексте, причем они сопровождаются интонационной градацией:

> Потому что ведь я сам этот рыцарь, о котором вы плакали, я тот странствующий рыцарь любви, рыцарь упавшей звезды («Идеи», глава XIX).

Словесные повторы создают взволнованную интонацию, фиксирующую моменты сильных душевных переживаний.

> Могу ли я, ученик Ле-Грана, слышать хулу на императора? На императора, на императора, на великого императора! («Идеи», стр. 157).

Достигая предельной высоты, значительная и взволнованная интонация переходит в эмфазу («Идеи», глава XVI).

В моменты эмоционального напряжения стиль тяготеет к тактовой ритмике в форме стиха в прозе («Идеи», глава IV), причем ранняя проза получает способность чрезвычайной музыкальной выразительности. Воспоминания о Наполеоне выражаются в ритмах марша («Идеи», глава VII).

Но подобно тому, как по линии изображения за эмоциональным под'емом следует иронический срыв, уничтожающий его, так и в плоскости выражения глубокий интонационный перебой, наступающий в результате срывов, вкорне разбивает и расстраивает мелодику ранней прозы как раз в наиболее выразительных моментах ее звучания; причем приему Schlusspointe соответствует внезапная пауза или диссонирующая каденция:

> Когда я подрос, выросло и горе и стало наконец так велико, что разбило мне... Станем говорить о другом: о девичьих венках, о маскарадах, о весельи, о свадебных пирах — лабараллала, лабараллала, лабаралла-ла-ла (Идеи», глава XX).

Шуточная каденция разбивает интонационный строй, разрушает тактовую ритмику ранней прозы и на фоне ее мелодики ощущается как резкий и грубый диссонанс. Иногда абзац совершенно не каденсируется, обрываясь паузой, что сообщает оттенок оборванности, незаконченности, глубокого интонационного перебоя.

> ... И человек в черном плаще тоже похож: это его лукаво-сентиментальные губы только что не говорят, но как будто хотят рассказать какую-то повесть... повесть о том рыцаре, что хотел

воскресить поцелуем свою умершую милую, и когда свет погас...» («Путешествие из Мюнхена в Геную», глава XXXIII).

Разбивая интонационный строй в целом, диссонирующие срывы проникают и в замкнутый круг отдельного предложения или периода как интонационной единицы. Период разбивается всевозможными вставками, экспрессиями, отступлениями и т. д.

Высоко поднимается дубрава, высоко взлетает над дубравой орел, высоко над орлом бегут облака, высоко над облаками блещут звезды... Не высоко ли уж это для вас, сударыня? — Eh bien. Высоко над звездами носятся ангелы, высоко над ангелами возвышаются... нет, сударыня, выше итти в глупость нельзя («Идеи» глава XV).

Огромный период, доводящий интонацию к концу до высшего напряжения, разрешается неожиданно просто: в главе VII период в 24 строки заканчивается словами:

Сударыня, период этот надо же кончить, у меня нехватает уже духа, одним словом — в такие времена не очень-то выучишься географии («Идеи», глава VII).

В результате такого интонационного дробления не только в пределах всего стиля, но и в границах обособленных синтаксических частей, происходят изменения эмоционально-патетической тональности прозы, разрушение инструментовки, перестраивание ее на комический лад. В результате снижения эмоционально-трагического тона появляется другая тональность, вплетается комическая фоника, создаются звуковой каламбур и звуковая пародия. Звуковой каламбур основывается на приеме логического синтаксиса и этимологии при бессмыслице:

Я мог бы процитировать всех великих людей, которые были влюблены, напр. Абелярдум, Пикум,. Мирандуланум, Барбониум, Куртезиум, Ангелум, Палицианум, Раймундум, Луллум и Генрихум Гейнеум» («Идеи», глава XIII), «Трибониан, Юстиниан, Гермогениан и Думмерьян («Путешествие на Гарц», стр. 18).

Комическая фоника осуществляется при помощи звуковой пародии; например, во-первых, пародия на стихотворение Платена или пародирование еврейских глагольных форм («Идеи», глава VII).

Другим приемом комической фоники служит комическая аллитерация:

Ich schwippe mit der Gerte, ich schnappe mit den Fingern, ich schnalze mit der Zunge, ich mache mit den Beinen allerlei Reiterbewegungen — hopp, hopp! — burr, burr! («Ideen», Kap. XIV)

В результате анализа выразительности ранней прозы выясняется, что он основывается на перебойном звучании моментов пафоса и иронии, где приему Schlusspointe соответствует разрушающая каденция и обрывающая пауза. В результате — хаотическая дисгармония. Крещендо симфонии пафоса грубо и неожиданно обрывается пронзительным диссонансом, а уходящую в бесконечность мелодию эмоционального трагического расплескивают шутовские бубенцы Kunz von-der-Rosen'a.

———

Подводя итоги, приходится вспомнить те задачи, которые были поставлены вначале, а именно: найти социальные корни ранней прозы Гейне, выяснить органичность ее частей, проследить закономерность ее эволюции. Генетический анализ ранней прозы дал возможность установить, что противоречивое положение немецкого бюргерства, развивающегося в недрах феодально-бюрократического общества, сформировало противоречивый внутренний мир образа ранней прозы Гейне. Этот образ в «колеблющемся двойном свете»: он динамизирован непрерывной борьбой эмоции и иронии. Противоречивое положение класса обусловило его двойственность. «Рыцарь святого духа» и «Кунц фон-дер-Розен» сливаются в нем неразрывно. И в этом своеобразном слиянии — все эмоциональное воздействие этого образа, которое, по выражению Блока, делает его «странно-живым» для нашего времени. И та же двойственность лежит и в основе всей структуры ранней прозы. Тематика как сформление социального протеста двупланна, потому что героическая ситуация смещается в сатирическую. Стилистика двойственна, потому что динамизирована борьбой между противоположными языковыми аксесуарами. В вихре наполеоновских маршей слышится звон шутовских бубенцов. Стон раненого на-смерть героя заглушают звуки пошло-веселенькой песенки. Несмотря на принцип диссонансов, который лежит в основе ранней прозы, она все же органична, потому что каждый компонент ее есть звено в цепи всего стиля, порожденного уродливыми условиями гнустной реакции. Нервозная пульсация этого стиля передает нервозность жизненных темпов предреволюционного немецкого бюргерства.

Ранняя проза Гейне есть один из этапов его творчества. Гейне выступил на фоне загнивающей романтики, когда в литературном мире

существовали эпигоны романтизма, когда в театре господствовали Гувальд, в новелле — Клаурен, в поэзии — Фуке.

Гейне выступил впервые с стихотворениями в 1822 г. и с трагедиями «Альманзор» и «Ратклиф» еще с головой, окутанной дымкой романтики. И только в «Путевых картинах» (с 1824 по 1830 г.) творчество Гейне получило определенную и оригинальную физиономию, было поставлено на новый самостоятельный путь.

Ранняя проза, занимая *центральное место* в его творчестве, наметила тот пункт, в котором скрестились пути этого творчества. Здесь рассеялась романтическая дымка грез и фантазий, и открылась неприглядная правда гнусной немецкой действительности. Здесь получил начало социальный протест, эволюционирующий в прозе позднейшего периода. Здесь лирический фрагмент постепенно развился до политического фельетона. Поэтому-то «Путевые картины» — узел скрещивания творческих путей Гейне; это — «весь Гейне в своем юношеском блеске».

Н. Гаврилов

ЗАПАДНОЕ ВЛИЯНИЕ В ПОЭЗИИ РЕВОЛЮЦИОННЫХ РАЗНОЧИНЦЕВ

«Построение теории литературных влияний,— пишет А. Г. Цейтлин,— необходимо считать одной из самых очередных задач марксистского литературоведения» («Литературная энциклопедия», изд. Комакадемии, т. II, столб. 255). Это как нельзя более правильно. Если литературоведение все более определяется как наука о литературных стилях, то естественно эта наука не может игнорировать и литературные влияния, играющие свою роль в деле формирования стилей.

Несколько лет назад П. Н. Сакулин затронул проблемы влияний. Он писал: «Писатель свободно принимает литературные влияния, не обращая внимания на классы, эпохи и страны. Чем сильнее индивидуальность, тем шире круг ее литературных симпатий, тем смелее входит она в творческое общение с другими индивидуальностями» («Социологический метод в литературоведении», 1925 г., стр. 144). А. Г. Цейтлин совершенно резонно указал, что такой взгляд П. Н. Сакулина ведет к «индетерминированному пониманию литературного процесса» («Литературная энциклопедия», т. II, стр. 267). В самом деле, об'яснять влияния силой писательской индивидуальности — значит отрицать социальную закономерность этих влияний, значит вообще отказываться от научного их об'яснения. Этот пример между прочим особенно наглядно выявляет научную бесплодность эклектического «социологизма» акад. Сакулина.

Литературные влияния, как и весь литературный процесс, могут быть об'яснены только при помощи марксистского метода. А. Г. Цейтлин прав конечно, говоря, что разработанной марксистской теории влияний мы еще не имеем. Однако мы уже имеем основные

принципы такой теории. Г. В. Плеханов положил начало историческо-материалистическому изучению литературных влияний. В отличие от П. Н. Сакулина пионеры марксистской теории литературных влияний видят в последних не произвольный плод «широкой натуры» того или иного художника, а результат об'ективной закономерности. Эта закономерность была вскрыта Плехановым уже в его прославленном труде «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю»: «Влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран... Там, где Брюнетьер видит лишь влияние одних литературных произведений на другие, мы видим кроме того глубже лежащие взаимные влияния общественных групп, слоев и классов. Об'ективная закономерность литературных влияний оказывается таким образом социальной закономерностью (Собр. соч., изд. Госиздата, т. VII, стр. 210 и 217. Несколько позднее в «Письмах без адреса» Плеханов остановился на действии в искусстве закона антитезы и закона подражания. Этот закон подражания и является ключом к раскрытию литературных влияний. Опираясь на эти высказывания Плеханова, В. М. Фриче в одной из самых замечательных своих статей — «Проблемы социологии литературных стилей» — сформулировал следующее положение: «Новый класс, строящий свою поэзию, заимствует известные стилевые и жанровые образования у того же класса другой страны в настоящем или даже в отдаленном прошлом, там, где этот класс раньше успел экономически и социально и следовательно и культурно конструироваться. Это в тех случаях, когда этот класс у себя в прошлом ввиду тогдашней своей недостаточной оформленности или недостаточной культурности не смог выработать достаточно совершенных стилей и жанров» («Проблемы искусствоведения», 1930 г., стр. 108—109). Этот закон подражания или влияния является в то же время своеобразным вариантом закона антитезы, или контраста, ибо, подражая художнику родственной социальной группы, художник тем самым отталкивается от стилевых канонов враждебного ему класса.

Эта последовательно-материалистическая теория литературных влияний враждебно противостоит эклектической теории Сакулина. Не менее враждебна марксистская теория влияний и стыдливому формализму проф. Жирмунского. Последний в ценнейшей по материалу книге своей «Байрон и Пушкин» разграничивает три вида влияний: 1) влияние личности и поэзии одного поэта на личность другого,

2) влияние идейного содержания поэзии одного художника на идейный мир поэзии другого, 3) художественное воздействие поэзии одного поэта на поэзию другого. «Только последний вопрос,— восклицает затем В. М. Жирмунский,— относится к понятию «литературного влияния» в точном смысле слова» («Байрон и Пушкин», стр. 14). Вряд ли нужно доказывать, что это устранение влияния идейных мотивов из сферы литературных влияний является непосредственным перенесением в теорию влияний основного порока — формализма, исскуственно сводящего художественное произведение к голой форме. Марксизм видит в художественном произведении диалектическое единство содержания и формы. Естественно, что для него идейное влияние является составной и неот'емлемой частью литературного влияния. Если Сакулин дает ошибочное понимание закономерности возникновения и смены влияний, то Жирмунский дает не менее ошибочное понимание самого содержания влияния.

Сформулированный В. М. Фриче закон социальной закономерности влияний находит себе полное подтверждение, в частности на примере русской революционно-разночинческой поэзии. Революционно-разночинческий стиль русской поэзии, нашедший себе наиболее яркое выражение в гениальном творчестве Некрасова, вообще почти не изучен (я имею ввиду изучение стиля в целом, а не только творчества одного Некрасова). Об этом нельзя не пожалеть, ибо поэзия революционных разночинцев 60 — 70-х годов — одна из замечательнейших страниц истории литературы.

Иностранные влияния в литературе сказываются обыкновенно двояко. С одной стороны — их носителями являются художественные переводы соответствующих произведений; с другой — туземные художники в своем оригинальном творчестве осваивают, по выражению Фриче, известные стилевые и жанровые образования, разработанные их иностранными собратьями. Не следует думать, что роль художественных переводов ограничивается пределами популяризации и информации. Переводчики принимают непосредственнейшее участие в формировании литературного стиля своего класса. В состав литературы того или иного класса всегда органически входят не только оригинальные, но и соответствующие переводные произведения. Когда появился «Шильонский узник» Байрона в русском переводе Жуковского, эта переводная поэма явилась художественным манифестом русского дворянского романтизма, и Вязем-

ский совершенно справедливо ставил перевод Жуковского рядом с «Кавказским пленником» Пушкина, видя равно в обеих поэмах носительниц нового стиля русской поэзии. Если переводы из Байрона были органической частью дворянского стиля 20-х годов XIX в., то переводы из Бодлера или Верлена были такой же органической частью русского буржуазного стиля 90-х годов (символизма). Вот почему чрезвычайно большой интерес представляла бы научная история русской переводной поэзии. К сожалению, к разработке такой истории даже не приступлено. Опыты молодых формалистов (см. статьи: А. Федорова — «Русский Гейне» и Н. Суриной — «Русский Ламартин» в сборнике «Русская поэзия XIX в.», 1929 г.) пробела не заполняют вследствие своей крайней методологической неудовлетворительности.

Остановимся же на переводной поэзии разночинцев. Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин) в своем очерке литературного и критического движения 60-х годов пишет: «Остается наконец отметить как характерную черту момента быстрое умножение переводной художественной лирики, что зависело как от облегчения цензурных условий, ранее закрывавших дорогу многим видным и знаменитым писателям Запада, так и от того, что именно здесь могли находить приложение поэтические силы, слишком слабые, чтобы занять оригинальным творчеством заметное в поэзии место; в этом выразилось также общее тогда стремление к расширению умственного кругозора, к более интенсивному сближению с мировою литературой («История русской литературы XIX века», изд. «Мир», т. III, стр. 100). Здесь правильно отмечена интенсивность переводно-поэтической деятельности в 60-х годах. Правильны также ссылки на ослабление цензурного гнета и на стремление к расщирению умственного кругозора. Зато совершенно наивна ссылка на слабость дарований переводчиков. Не приходится сомневаться, что хотя бы М. Л. Михайлов или В. С. Курочкин своими блестящими дарованиями затмевали многих и многих оригинальных поэтов той поры. Вообще об'яснения Ветринского — и в правильной своей части и в ошибочной — скользят лишь по поверхности вопроса. Суть же заключается в том, что новый класс — разночинцы — искал созвучной поэзии, а поэты этого класса искали подходящих учителей и образцов.

Юрий Веселовский, характеризуя в своем очерке о П. И. Вейнберге переводчиков 60-х годов, отмечает, что последние «нередко останавливали свое внимание на таких авторах и произведениях, которые

могли сослужить русской читающей публике хорошую службу своею **идейною** стороною, пробуждая в ней гуманные чувства, терпимость, любовь к народу, интерес к общественным вопросам,— независимо от чисто художественных достоинств, красоты формы, богатства воображения» (там же, т. V, стр. 288). Ю. Веселовский глубоко заблуждается, полагая, что разночинцев-переводчиков не интересовали художественные особенности выбираемых для переводов поэтов. Но Веселовский совершенно прав, подчеркивая, что разночинцы-переводчики выбирали идейно близких себе художников.

Кого же из иностранных поэтов предпочитали переводить разночинцы? Если мы просмотрим литературные отделы таких лейб-органов революционных разночинцев, как «Современник» и «Отечественные записки», если мы заглянем в книги разночинцев-переводчиков, мы легко сможем составить **примерный список** иностранных любимцев разночинной поэзии. Из французских поэтов в этот список войдут: Беранже, Огюст Барбье, Виктор Гюго (не весь Гюго, а циклы его гражданских стихов — «Кары», «Страшный год»). Из немецких поэтов в список попадут: Георг Гервег, Мориц, Гартман, Генрих Гейне, из англичан — Томас Гуд. Сюда следует добавить гениального певца венгерской революции Шандора Петефи и борца за освобождение негров американца Лонгфелло. Эти поэты не только охотно переводились, но и являлись подлинными учителями русских разночинных поэтов. Особенно велико было влияние двух гигантов — **Беранже и Гейне**. Их роль в формировании разночинческого стиля **не менее значительна, чем роль Байрона в формировании пушкинского** стиля. Недаром Амфитеатров (см. его сборники «Забытый смех») называет одну группу сатирических поэтов-шестидесятников (П. И. Вейнберг, Ломан, И. Пальмин, В. Буренин, Амос Шишкин, Тиханович) гейновцами, а другую группу таких же поэтов (В. Курочкин, Н. Курочкин, Жулев, В. Богданов, Кроль) — беранжеровцами.

Перейдем к вопросу о влиянии Беранже. Великого французского поэта в России знали давно. Его переводили И. И. Дмитриев и В. Л. Пушкин. А. С. Пушкин в числе последних парижских новинок, привезенных графом Нулиным, называет и «песню Беранжера». Но для дворянской поэзии Беранже был только певцом вина и любовной игры. Во всяком случае только в таком качестве он влиял (весьма незначительно) на дворянских поэтов. Правда, когда неистовствующая реставрация бросила Беранже в тюрьму, передовая Россия живо реагировала на это насилие:

процесс Беранже был отмечен в «Московском телеграфе», и осужденному поэту был даже послан сочувственный адрес за многими подписями (см. Алексей Веселовский — «Западное влияние в новой русской литературе»). Но остается фактом, что дворянской литературе Беранже дал очень мало. Разночинцы же принесли с собой в литературу подлинный культ Беранже. Как известно, в русском революционном движении разночинцы впервые дали себя почувствовать в кружке петрашевцев. Вот что рассказывает П. Н. Сакулин о петрашевце Кашине: «Н. С. Кашин перевел стихотворение Беранже «Les Foux» под заглавием «Чудаки», и оно читалось на историческом обеде петрашевцев-фурьеристов, так как под именем чудаков-безумцев французский поэт воздавал хвалу учителям социализма (Сен-Симону, Фурье, Анфантену)» («Русская литература и социализм», 1924 г., стр. 364). Переводил Беранже и другой петрашевец — способный переводчик С. Ф. Дуров.

Популярность Беранже в России достигла своего апогея в 60-х годах, когда разночинцы прорвались на авансцену истории. Тут поистине неизмерима заслуга В. Курочкина. Как редактор «Искры» и самый даровитый ее сотрудник Курочкин и так занимает почетное место в истории разночинческой поэзии и следовательно в истории русской литературы вообще. Но подлинным триумфом Курочкина был его классический перевод избранных песен Беранже. Курочкин начал переводить гениального французского поэта еще учась в Дворянском полку», в 40-х годах (М. Лемке — «Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия», стр. 33), но издал их лишь в 60-х годах и сразу стал знаменитостью. А. М. Скабичевский пишет: «По сродству ли характера и духа с знаменитым французским поэтом или же просто по чуткости и богатству таланта, Курочкин словно воплотился в Беранже, пережил каждую из переведенных им песен всем своим существом, сделал Беранже как бы русским народным поэтом... Нет ничего удивительного, что издание переводов Беранже В. С. Курочкина выдержало втечение пяти-шести лет пять изданий» («История новейшей русской литературы», 1900 г., стр. 460). Популярность курочкинских переводов Беранже можно иллюстрировать следующим фактом. В 1858 г. в Москве вышел сборник под заглавием «Песни Беранже» Некрасова, Полежаева, Цыганова, барона Дельвига, Бенедиктова, А. Пушкина, Кольцова, Батюшкова, Л. Мея». Добролюбов в своей статье о Беранже правильно отметил, что издатели этой книги, давая такое заглавие, явно спекулировали на популярности Беранже и для

повышения ходкости книги прикрыли именем Беранже весьма пеструю антологию.

Напоминаю, что среди переводов Курочкина имеются переводы таких ярко революционных и демократических песен Беранже, как «Сон бедняка», «Новый фрак», «Господин Искариотов», «Будущность Франции», «Маркиз де-Караба», «Безумцы». Как воспринимались эти переводы, показывает следующий отрывок из воспоминаний Л. Ф. Пантелеева о знаменитом литературном вечере 2 марта 1862 г., на котором проф. Павлов произнес свою прославленную речь: «... На этом же вечере В. Курочкин читал «Господин Искариотов, патриот из патриотов»; казалось, что потолок обрушится от рукоплесканий и криков, всякий раз сопровождавших слова: «Тише, тише, господа: господин Искариотов, патриот из патриотов, приближается сюда» (цит. по Амфитеатрову — «Забытый смех», сборник I, стр. 184). Интересно, что в дневнике Тараса Шевченко 3 апреля 1858 г. записан курочкинский перевод песни Беранже «Навуходоносор» (А. В. Багрий — «Т. Г. Шевченко в литературной обстановке», Баку, 1925 г., стр. 23).

Успешно переводил Беранже и другой крупный поэт-шестидесятник М. Л. Михайлов. В его сочинениях мы находим перевод 31 песни Беранже, в том числе такие ярко демократические и революционные, как: «Бедняки», «Конец политике», «Простолюдин», «Старик-бродяга», «Богиня», «Муравьи», «Апостол», «Паяц», «Придворный кафтан», «Птицы». Между прочим на примере последней песни легко убедиться, какое неожиданное актуальное значение приобретали некоторые песни Беранже. О курочкинском переводе «Птиц» П. Я. (П. Ф. Якубович) замечает: «Перевод вольный, и Курочкин несомненно имел ввиду лондонских изгнанников Герцена и Огарева» («Русская муза», 1908 г., стр. 269). Бесспорно в той же ассоциации воспринимался читателями и перевод Михайлова. Курочкин не был единственным разночинческим переводчиком Беранже, но конечно был (и до сих пор остается) самым блестящим.

Но влияние Беранже сказалось отнюдь не только в обилии и популярности переводов. Французский народный поэт наложил неизгладимый отпечаток и на оригинальное творчество разночинцев-поэтов. М. Эйхенгольц пишет: «Переводы Курочкина оказали большое влияния на форму и характер злободневных стихов, которые в 60-х годах стали появляться в русских юмористических журналах» (БСЭ, т. V, столб. 567). Самое непосредственное влияние Беранже на поэтов «Искры», составлявших крупный и влиятельный отряд раз-

ночинческой поэзии, не подлежит никакому сомнению. Я уже указывал, что Амфитеатров целую группу поэтов «Искры» с полным основанием прямо называет беранжеровцами. Но сильное влияние Беранже сказывается не только на этой группе поэтов «Искры», но и на всей поэзии разночинцев.

Прежде всего у различных разночинческих поэтов мы найдем ряд произведений, разрабатывающих тот или иной мотив, ту или иную фабульную ситуацию, тот или иной образ Беранже. Так стихотворение Д. Д. Минаева — «Домино» явно представляет собой своеобразный вариант песни Беранже — «Monsieur Juda». Два стихотворения Жулева — «Деликатный человек» и «Сплошь да рядом» — являются явной переработкой фабулы знаменитой песни «Le senateur».

Поэты-разночинцы усвоили с легкой руки В. Курочкина и основной жанр Беранже — песню с рефреном, обыкновенно сатирическую, иногда патетическую, реже интимно-лирическую. Этот беранжеровский «куплет» широко распространен и в оригинальном творчестве разночинцев. В первую очередь мы находим его у самого В. Курочкина. В форме беранжеровского «куплета» написано его стихотворение «Друзьям покойного Александра Евстафьевича Мартынова». Такова же форма задушевного стихотворения Курочкина «Первая любовь». К тому же жанру относится одно из лучших оригинальных стихотворений Курочкина «18 июля 1857 г.». Это стихотворение — достойный отклик на смерть Беранже, отвергающий правительственные почести праху великого поэта и противопоставляющий им любовь бедноты как высшую награду певцу:

Зачем пальба и колокольный звон,
Мундиры войск и ризы духовенства,
Торжественность тщеславных похорон
Тому, кто жил так искренно, как он,—
Певцом любви, свободы и равенства,
Несчастным льстил и с сильными был смел?
Угас поэт — народ осиротел...
. . . .
Народ всех стран, страдание и труд,
И сладких слез над песнями отрада
Громчей пальбы к бессмертию зовут.
И в них, поэт, тебе верховный суд:
Великому великая награда,
Когда поэт песнь лебедя пропел
И, внемля ей, народ осиротел.

Мы находим беранжеровский «куплет» также и у М. Л. Михайлова («Охотник»). Мало того, и у главы школы Некрасова мы обнаруживаем немало образцов этого беранжеровского жанра. «Нравственный человек», «Осторожность», «Пропала книга», «Неизвестному другу», «Над чем мы смеемся», «Еще тройка», «Муж и жена» — все эти стихотворения Некрасова являются типичными беранжеровскими «куплетами», притом они проходят через все творчество Некрасова с 1847 по 1877 г.

Находим мы у Некрасова и отдельные мотивы Беранже. Барышни, ищущие «стариков с капиталом» («Балет»), явно перекликаются с героиней песни Беранже — «Мечты наших девушек».

Все эти частные проявления влияний Беранже подводят нас вплотную к вопросу об общем характере этого влияния и о его причинах. В поэзии Некрасова, братьев Курочкиных, Жулева, В. Богданова мы обнаруживаем не только беранжеровские фабульные ситуации и жанр беранжеровского «куплета», но и ряд стержневых идей и настроений гениального французского поэта. Воинствующий демократизм, плебейское самоуважение, прославление труда, ненависть и презрение к аристократам, попам и богачам — все эти стержневые мотивы творчества Беранже вошли неот'емлемой составной частью в идейный инвентарь поэзии разночинцев. Певец французской пролетаризирующейся и революционной мелкой буржуазии был идейно близок поэтам русской мелкобуржуазной революции. Революционные разночинцы были авангардом крестьянской революции, но сами разночинцы являлись составной частью городской бедноты. Быт, запросы, страдания столичной голи нашли себе яркое отражение в поэзии Некрасова, Жулева и др. разночинческих поэтов. Но Беранже как раз был несравненным певцом столичных бедняков. Один из старых русских критиков. А. Троицкий писал о Беранже: «Даже народ был знаком ему только парижский, — тот народ, который можно видеть по воскресеньям в предместьях, в загородных кабачках, на эспланаде Дома инвалидов... Народный костюм для него был почти исключительно блуза или мундир, так как народ вырисовывался перед ним либо в костюме ремесленника, либо солдата» («Полное собрание писем Беранже», под ред. С. С. Трубачева, т. IV, стр. 6). Эта идейная близость (хотя и не полная идентичность) позиций Беранже и некрасовцев находит себе соответствие и в формальном сходстве. Б. М. Эйхенбаум правильно отметил близость лите-

ратурных позиций Беранже и Некрасова. Некрасовцы, снижавшие и разрушавшие каноны дворянской поэтики и стремившиеся к народности, будничности, разговорности словаря и интонации, находили у Беранже блестящие образцы такого снижения и опрощения стиха.

Таким образом русское беранжеровство целиком подтверждает понимание литературных влияний, выдвинутое Плехановым и Фриче.

Обратимся к вопросу о влиянии Гейне. И это влияние также шло двумя путями :через переводы и через оригинальное творчество. Первым переводчиком Гейне выступил Ф. И. Тютчев в 1829—1830 гг. Гейне вообще довольно охотно переводился поэтами светского и поместного стилей. В частности у А. Майкова и А. Фета имеется немало переводов из блестящего немецкого поэта. Но массовый характер переводы из Гейне приняли лишь в эпоху широкого выступления разночинцев — в 60-е годы. Чуть не каждый поэт считал тогда своим долгом переводить Гейне. Расплодились в частности и совершенно бездарные,— если угодно халтурные — переводчики, и «Искра» вынуждена была даже специально выступить против отечественных неудачных переводчиков и подражателей Гейне: Михаил Бурбонов (Д. Д. Минаев) напечатал ряд пародий на скверные переводы, а «пугало поэтов» Гнут (Ломан) едко высмеял «стихотворение в гейновском духе» (А. Амфитеатров — «Забытый смех», сборник II, стр. 87 — 94 и 242 — 243). Излагать здесь историю русских переводов Гейне нет необходимости; она изложена, хотя и не с исчерпывающей полнотой, в упомянутой статье А. В. Федорова.

Если В. С. Курочкин подарил русским читателям настоящего Беранже, то по отношению к Гейне ту же работу проделал М. Л. Михайлов, по выражению П. Якубовича, «быть может, самый крупный поэтический талант, выдвинутый освободительным движением 60-х годов» («Русская муза», стр. 273). В 1858 г. вышла книга «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова», имевшая огромный успех. Н. В. Шелгунов пишет в своих воспоминаниях: «Как переводчик Михайлов, можно сказать, оставил вечное наследие, и любимым его поэтом был Гейне конечно потому, что у Михайлова был тот же душевный склад, те же переходы от серьезного настроения к внезапной иронии или шутке и тот же острый, тонкий ум, умевший схватывать оттенки мыслей и чувств. Михайлов облюбовал или вещи с гражданскими мотивами или такие, где глубокая мысль разрешалась внезапной злой иронией» («Воспоминания», 1923 г., стр. 96).

Рассматривая вопрос о влиянии Гейне, необходимо иметь ввиду крайнюю сложность и противоречивость творчества великого немецкого поэта. Франц Меринг в одной из своих статей о Гейне пишет: «Нет другого современного поэта, в произведениях которого краски и форма трех великих миросозерцаний, сменявших друг друга втечение столетия, так гармонически сливались бы в целостное единство художественной индивидуальности. Сам Гейне называл себя последним королем красочной романтики, и однако романтика исчезла из мира от звука его ясного смеха. Гейне всегда вел борьбу за идеи буржуазной свободы, и однако он же раскаленным железом заклеймил всю половинчатость и двойственность буржуазного либерализма. Гейне немало сделал в том направлении, что открыл коммунизм в его живой реальности и всегда предсказывал неизбежность его будущей победы; и однако он никогда не мог преодолеть внутреннего содрогания перед коммунизмом».

Эти слова Меринга глубоко справедливы. Поэт, переводя или заимствуя, всегда берет у иностранного собрата то, *что ему самому нужно*. Этот вопрос особенно осложняется, когда об'ектом перевода или заимствования является такой противоречивый художник, как Гейне. Дворянские переводчики Гейне брали немецкого поэта отнюдь *не во всей* его полноте. Привожу интереснейшее стихотворение А. *Майкова* — «Гейне»:

Давно его мелькает тень
В садах поэзии родимой,
Как в роще трепетный олень,
Врагом невидимым гонимый.
И скачем мы за ним толпой,
Коней ретивых утомляя,
Звеня уздечкою стальной
И криком воздух оглашая.
Олень бежит по ребрам гор
И с гор кидается стрелою
В туманы дремлющих озер,
Осеребренные луною...
И мы стоим у берегов...
В туманах — замки, песен звуки
И благовония цветов,
И хохот, полный адской муки.

Такова характеристика Гейне, данная А. Майковым. Так воспринимали Гейне дворянские поэты. Как видит читатель, для Майкова *не*

существует Гейне — политического сатирика и «барабанщика» революции, Гейне — автора «Доктрины», «Ткачей» и «Германии». Майковский Гейне — это только утонченный романтик. Характерно, что среди семи стихотворений Гейне, переведенных Тютчевым, мы не находим ни одного политического стихотворения.

Гейне разночинческих переводчиков — совершенно иной. А. Лаврецкий пишет в своей статье «Гейне в России»: «Появляется радикальный разночинец. И ему нужен Гейне. Но уже другой: Г. — сатирик, политический поэт, Г. — публицист, Г. — мастер сарказма, глашатай освободительных идей, а не болезненно-меланхоличный лирик, близкий новой интеллигенции, ибо для нее стали очередными те цели, за которые боролся Гейне — идеолог радикального бюргерства» («Литературная энциклопедия», т. II, столб. 450). Тот же перелом в восприятии Гейне отмечается и А. Федоровым, но последний как истый формалист в отличие от Лаврецкого совершенно обходит вопрос о социальной обусловленности этого перелома (что было отмечено Д. Благим — «Литература и марксизм», № 1, за 1929 г., стр. 174—175). А Федоров между прочим считает, что любовная лирика Гейне принималась только переводчиками из лагеря «чистого искусства» и отвергалась переводчиками из стана гражданской поэзии: «Гейне — лирик и любовный поэт противопоставляется Гейне — юмористу, публицистическому поэту» («Русская поэзия XIX века», 1929 г., стр. 251). Это утверждение А. Федорова неправильно. Противопоставлялись не Гейне — любовный лирик Гейне — публицистическому поэту, а Гейне — романтик Гейне — революционеру, а это далеко не одно и то же. Дело в том, что значительная часть любовной лирики Гейне был как раз вполне приемлема для публицистических поэтов» из разночинческого лагеря. Недаром вождь революционных разночинцев Н. А. Добролюбов охотно переводил как раз любовные стихи Гейне. Сам Добролюбов прекрасно об'яснил это свое пристрастие.

В статье «Песни Беранже» он подчеркнул особую ценность того уважения к свободе любовного чувства женщины, какое обнаруживается в любовной лирике Беранже и Гейне (Собр. соч., изд. «Просвещение», т. III, стр. 224—225). Борясь за эмансипацию женщины, революционные разночинцы в частности боролись за раскрепощение любовного чувства, и в этой борьбе Беранже и Гейне были союзниками.

Переводы из Гейне вошли составной частью в русскую поэзию. «Светоч» в 1860 г. констатировал: «Гейне получил в нашей литературе

полное право гражданства, можно сказать, натурализовался у нас» (цитируем по статье Федорова, стр. 285). А. Амфитеатров пишет: «Гейне-сатирик владел русскими умами, поскольку они в то время вообще поддавались обаянию поэзии. Единственным соперником Гейне в качестве «властителя дум» оставался Некрасов» («Забытый смех», сборник II, стр. 293).

Но велико было влияние Гейне и на оригинальную поэзию разночинцев. Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин) в цитированном уже очерке замечает: «В особенности должно упомянуть о Гейне, который привлек внимание едва ли не всех без исключения лириков этого периода... Вообще благодаря обильным переводам, появившимся в эти годы, Гейне стал почти родным русским поэтом, и едва ли не ему одному принадлежит непосредственное влияние на лирику этого времени» («История русской литературы XIX века», т. III, стр. 100).

Прежде всего следует отметить огромное влияние Гейне на поэтов «Искры». Выше уже говорилось, что Амфитеатров целую группу поэтов «Искры» относит к числу гейневцев. Это непосредственнейшее влияние Гейне на значительный и популярный отряд разночинческой поэзии уже само по себе является фактом большого значения. Из числа гейневцев «Искры» заметно выделяется Владимир Монументов. Под этим псевдонимом в «Искре» писал не кто иной, как В. Буренин. Прошло некоторое время, и этот даровитый поэт и журналист постыдно ренегатствовал и стал одним из гнуснейших пасквилянтов печальной памяти «Нового времени». Но в 60-е годы этот будущий черносотенец был горячим и повидимому искренним сторонником Чернышевского и Добролюбова. Позорное ренегатство Буренина естественно как бы отбрасывает тень и на его радикальное прошлое, но нельзя не признать, что в юности он внес очень значительный вклад в дело формирования революционно-разночинческого поэтического стиля. Амфитеатров справедливо пишет о Буренине: «Владимир Монументов не только не ушел от подражания Гейне, но напротив всецело в нем специализировался. Но его Гейне был как раз тот, которого искала и желала русская публика. От Гейне-романтика Буренин сохранил в себе ровно столько, чтоб остаться поэтом, не выцвести в искусно рифмующего резонера. Но центр тяжести подражания или даже, вернее сказать, своей пропитанности гейнизмом он сосредоточил на революционном духе «Romanero» и в особенности двух главных больших поэм Гейне. Для этих своих пейневских стихотворений он выработал особый русский стих (как В. С.

Курочкин для Беранже), почти не применявшийся ранее в оригинальной русской поэзии, а у переводчиков Гейне (например у Берга в «Германии») оставшийся настолько неуклюжим, что воистину можно было посоветовать каждому поэту афоризмом из Козьмы Пруткова: «Друг мой, удивляйся, но не подражай!» Буренин смело взялся за этот неуклюжий нерусский стих и не только обрусил его и ввел в моду, но и в самом деле сделал из него оружие, удивительно подходящее к тому роду сатирических поэм, за которые он усердно принялся во второй половине 1863 г.: оружие отточенное и заостренное великолепными рифмами через строчку, которые звучно впивались в память читателя, чтобы крепко пришпиливать к ней ядовитую мысль. Естественно льющиеся анапесты Буренина, чуждые каких-либо натяжек и усилий ради ритмических целей, были просты и свободны, как разговорная речь, и усваивались спонятностью именно хорошей художественной прозы» («Забытый смех», сборник II, стр. 293—294). Изучение сатир Буренина приводит к выводу, что амфитеатровская характеристика отнюдь не страдает преувеличением.

Между прочим Буренин оказывается одним из создателей знаменитого некрасовского анапеста, причем этот анапест ведет свое происхождение от «Германии» Гейне.

Влияние Гейне испытали отнюдь не только поэты «Искры». Об одном даровитом, но забытом ныне поэте-семидесятнике В. Мартове (В. П. Михайлове) П. Якубович справедливо замечает: «Стихи Мартова, тоном и манерой нередко как бы подражающие Гейне» («Русская муза», стр. 344). Неоспоримо влияние Гейне и на самого Некрасова. Б. Эйхенбаум в своей известной статье о Некрасове отметил один пример такого влияния: «Интересный пример пародийного романса «Где твое личико смуглое», который кончается неожиданной pointe в духе Гейне» («Литература», 1927 г., стр. 105). Дело не ограничивается однако наличием таких примеров. Существует более глубокое сходство между творческими методами Гейне и Некрасова. Вот как характеризуется поэтическая манера Гейне в новейшей статье Р. Ш.: «Формально антитетичность лирической эмоции находит у Гейне свое выражение в резких переломах стиля и языка — в смене образной, широко пользующейся символикой природой поэтической речи нарочито сухими прозаизмами, подчеркнуто-деловой речью» («Литературная энциклопедия», т. II, стр. 445). Но ведь и Некрасов очень охотно вводил в лирические и патетические места нарочитые прозаиз-

мы. Вспомним начало «Рыцаря на час», в котором лирическое описание пейзажа перебивается такими строками:

Деготком потянуло с дороги...
Обоняние тонко в мороз...

И для Некрасова, как для Гейне, это введение прозаизмов в патетику и лирику было средством снижения и разрушения «высокой» дворянской поэтики. В частности на пути к созданию нового разночинческого стиля Некрасову пришлось преодолеть влияние традиционной романтической баллады, наложившей сильнейший отпечаток на первую юношескую книгу поэта «Мечты и звуки». Пародирование и снижение жанра романтической баллады составляло существенную часть деканонизаторской деятельности Некрасова. Но Гейне был едва ли не самым беспощадным сокрушителем романтической баллады, являясь, правда, в то же время блестящим мастером этого жанра («Литературная энциклопедия», т. II, стр. 444—445). Отметим кстати еще один частный пример влияния Гейне. В. М. Жирмунский пишет: «Во второй половине XIX в. особенно славился каламбурными составными рифмами Минаев, вероятно непосредственно связанный с традицией комической рифмы у Гейне» («Рифма, ее история и теория», 1923 г., стр. 99). Минаев — не последний из сатирических поэтов розночинческого стиля.

Революционным разночинцам, передовым бойцам крестьянской демократии, был близок и нужен Гейне, но не весь Гейне. Они любили Гейне — певца демократической революции, Гейне — саркастического разоблачителя дворянства, духовенства и буржуазии, наконец Гейне — разрушителя канонов дворянской поэтики. Этот Гейне на них влиял, у этого Гейне они учились.

Амфитеатров делит поэтов «Искры» на три группы: беранжеровцы, гейневцы и некрасовцы. Такое деление неправильно. Поэзия Некрасова — синтетическое выражение стиля революционных разночинцев во всей его сложности и многогранности. Самые понятия беранжеровства и гейневства в разночинческой поэзии условны и зыбки. Амос Шишкин например принадлежал к числу гейневцев. Между тем его программное стихотворение «Для многих» и по форме является типичнейшим беранжеровским «куплетом» и по идее явно перекликается с песней Беранже «Дочь народа». П. И. Вейнберг более чем кто бы то ни было из поэтов «Искры» может называться гейнев-

цем: он неутомимо всю жизнь переводил Гейне, он редактировал первое полное собрание сочинений Гейне на русском языке, его оригинальная юмористическая поэзия явно развивалась под знаком Гейне, даже и псевдоним его был «Гейне из Тамбова». И вот у этого завзятого гейневца мы находим типичнейший беранжеровский «куплет» — стихотворение «Экстренный случай». В поэзии самого Некрасова обнаруживаем следы влияний и Беранже и Гейне. И гейневцы и беранжеровцы были прежде всего некрасовцами, т. е. поэтами революционно-разночинческого стиля. Гейневство и беранжеровство являлись лишь вариантами и составными элементами некрасовского стиля.

Влияния не являются готовой одеждой, надеваемой на данное литературное направление. Литература того или иного класса, испытывая влияние других литератур, осваивает и перерабатывает это влияние. Плеханов писал: «Истинные социалисты Германии 40-х годов ввозили свои идеи прямиком из Франции. И однако на эти идеи, можно сказать, уже на границе налагалось клеймо того общества, в котором им предстояло распространяться» (Собр. соч., т. VII, стр. 210). Это — закон всяких влияний. И поэты-разночинцы, ввозя из Германии и Франции стилевые принципы Беранже и Гейне, накладывали на них свое клеймо, перерабатывали их, превращали их в органические элементы своего формирующего стиля.

А. Федоров на примере плещеевского перевода стихотворения Гейне «Тщеславие» неплохо показал, как русский переводчик окрасил сатиру Гейне в своеобразные некрасовские тона («Русская поэзия XIX в.», стр. 291—293). Такое же наложение клейма мы обнаруживаем и по отношению к Беранже. Выше уже говорилось, что между Беранже и некрасовцами существовало сходство, но не тождество. Демократическая революция, глашатаем которой выступал великий французский поэт, была революция городская, революция городской мелкой буржуазии и выделявшегося из нее «предпролетариата». Демократическая же революция, глашатаями которой выступали русские поэты-разночинцы, была революция крестьянская. Вождь разночинческой поэзии Некрасов при всей своей близости к городской бедноте был прежде всего поэтом крестьянской демократии. Это различие певца французской бедноты и русских революционных поэтов очень интересно переломилось в творчестве одного из даровитейших поэтов «Искры» Власа Тотечкина (В. Богданова). Поэт этот был чрезвычайно попу-

лярен. По словам Амфитеатрова, «некоторые стихи его (Богданова) усердно читались с эстрады, в концертах, на литературных вечерах и т. п. и вошли в сборники избранных для того произведений, довольно многочисленных в 70-х годах («Живая струна», «Гудок» и т. п.) (Забытый смех», сборник I, стр. 361). Лучшее стихотворение В. Богданова «Проезжим» сохранило свою популярность и оставалось одним из излюбленных декламационных номеров вплоть до самой революции. Богданов — типичнейший разночинец. В полном соответствии с принципами некрасовского стиля Богданов резко противопоставил свою поэзию барским певцам «чистого искусства». В программном стихотворении «Беседа с музою» поэт отвечает своей музе:

Я спою тебе, изволь,
Как живет у нас, в столице,
Голь, голь, голь...
. . . .
Где всю жизнь одни лишения
Жалких тружеников ждут,
Где тяжел до изнурения
Труд, труд, труд...
— Стой! — прервала муза, — вникнет
В эту песнь сонм важных лиц,
И как раз тебе он крикнет:
«Цыц! Цыц! Цыц!»
Скажут: песня не из лестных...
Навлечешь как раз их гнев,
Лучше пой, брат, про прелестных
Дев, дев, дев.
Обратись к луне, к природе,
Пой утехи юных лет, —
Ведь поет же в этом роде
Фет, Фет, Фет...

Это — одна из самых блестящих стихотворных формулировок поэтического кредо некрасовцев. Изумительно характерно для эпохи 60-х годов стихотворение Богданова «Наш пролетарий», рисующее типичный образ студента из семинаристов, доведенного нищетой до отчаянья и спившегося с горя. Богданов — плебей с головы до ног, люто ненавидящий современный ему социальный строй и господствующие классы, но не сумевший подняться до положительного революционного идеала. Богданов — один из тех, кого Амфитеатров называет

беранжеровцами. Действительно, такие стихи Богданова, как «Проезжим», «Три порока», «Песня беспутного», «Песня дяде Хмелю», несомненно являются беранжеровскими «куплетами». И вот тут же мы обнаруживаем интереснейшую трансформацию беранжеровского жанра. Амфитеатров очень правильно отметил, что Богданов «старался приспособлять рефрены не только на русский, но и на мужицкий лад, что иногда ему и удавалось» (там же, стр. 360). Вот характерный пример такого «омужиченья» беранжеровского рефрена — припев «Песни дяде Хмелю».

Эх, семь бед — один ответ!
Тяжко, братцы, жутко
Горе невзначай, —
Дядя Хмель, родимый, нутко,
Нутко, выручай!

Так сверкающий и легкий парижский припев Беранже превратился в несколько тяжеловесный и тягучий крестьянский напев.

Поэты-разночинцы не пассивно поддавались влияниям, а критически перерабатывали заимствованные элементы, включая их в свою стилевую систему.

Беранже и Гейне более чем кто-либо из иностранных поэтов наложили свой отпечаток на творчество революционных разночинцев. Поэтому на примере влияния Беранже и Гейне достаточно полно выясняется общий характер западных влияний в разночинческой поэзии. Нет нужды подробно останавливаться на влиянии других поэтов.

Гюго привлек внимание разночинцев своими антибонапартистическими (против Наполеона III) и антикапиталистическими (против усмирителей Парижской коммуны) стихами. И здесь разночинцы брали лишь то, что было им близко и нужно. Вейнберг перевел «Второе декабря 1852 г.», В. Курочкин — «Седан». Как известно, и сам Некрасов собирался переводить стихи из «Страшного года» Гюго. В деле перевода революционных стихов Гюго плодотворнее всех потрудился в годы своей молодости Буренин. Ему принадлежат хорошие переводы таких стихотворений, как «Когда позор и угнетение», «Воспоминание ночи 4 декабря», «На баррикаде», «Когда Тиверий и Нерон», «Расстрелянные». Между прочим, когда буренинский перевод «Воспоминания ночи 4 декабря» появился в февральской книге «Отечественных записок за 1869 г.», цензор Лебедев донес в цензурный комитет, что перевод

Буренина «заключает неприличные и оскорбительные отзывы об императоре Наполеоне» (В. Евгеньев-Максимов — «Очерки по истории социалистической журналистики в России XIX в.», 1927 г., стр. 157).

«Железный жаворонок» германской революции 1848 г. Георг Гервег был популярен среди революционных разночинцев. Дворянский критик Дружинин, убеждая в письме Боткина в необходимости дать отпор Чернышевскому, писал: «За нами стоит молодое литературное поколение, для которого пахнущий клопами (кличка Чернышевского в кругу дворянских писателей) есть крайняя правая сторона; для этих заносчивых и неосторожных юношей Пушкин есть фетюк, Лермонтов — глупый офицер. Литература наша начинается с одного Гоголя. Эти юноши жаждут попасть в русские Бёрне и Гервеги, презирая всю осмотрительность» (цитируем по Б. М. Эйхенбауму «Лев Толстой», кн. I, 1928 г., стр. 194). Эти строки показывают, что имя Гервега было тогда символом политического и литературного радикализма. Дважды переведенное (М. Л. Михайловым и Л. Н. Трефелевым) стихотворение Гервега «Старики и молодые» было орудием защиты разночинной молодежи 60-х годов от высокомерных нападок «людей 40-х годов».

Барские либералы, вроде Тургенева, ратовали под знаменем гуманизма. Разночинные революционеры противопоставили этому расплывчатому «надклассовому» гуманизму революционную ненависть. Великолепные строки Некрасова:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть, —

были боевым лозунгом. Неудивительно, что лучшее стихотворение Гервега — его незабываемая «Песня ненависти» — было переведено вождем революционного народничества и ярким представителем разночинческой поэзии П. Л. Лавровым. Лев Толстой правильно схватил суть психологического расхождения, когда писал Некрасову: «У нас не только в критике, но и в литературе, даже просто в обществе, утвердилось мнение, что быть возмущенным, желчным, злым очень мило. А я нахожу, что очень скверно. Гоголя любят больше Пушкина. Критика Белинского — верх совершенства. Ваши стихи любимы из всех теперешних поэтов. А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой — не в нормальном положении» (цитируем по книге Эйхенбаума, стр. 224). Тут Толстой выражал не только свое мнение, но и мнение Тургенева, Григоровича, Дружинина и всей барской литературы. Можно

себе представить, как подобные люди воспринимали энергичный лавровский перевод «Песни ненависти» с его пламенным припевом:

> Довольно мы врагов своих любили!
> Мы ненавидеть их хотим.

Не безынтересно, что сам Гервег, как и русские разночинцы, был горячим поклонником Беранже, посвятил французскому поэту восторженное стихотворение (см. Гервег — «Стихи живого человека», М., 1925 г., стр. 44—45) и свою «Песню ненависти» облек в форму типичной беранжеровской песни с рефреном.

Литературные влияния сочетались — точнее соподчинялись — с аналогичными политическими влияниями. В своей знаменитой статье о Герцене Ленин писал о русском революционном народничестве: «Это — такая же прекраснодушная фраза, такое же доброе мечтание, облекающее революционность буржуазной крестьянской демократии в России, как и разные формы «социализма 1848 г.» на Западе» («Памятки», М., 1923 г., стр. 69). И точно так же, как русское революционное народничество было своеобразной разновидностью европейского мелкобуржуазного социализма, об'ективно выражающего революционность мелкобуржуазной демократии, так же и поэзия русских разночинцев была своеобразной разновидностью международной поэзии революционной мелкой буржуазии. Невольно вспоминаются прекрасные слова Плеханова: «Мы имеем... как бы одну литературу, общую всему цивилизованному человечеству. Но как зоологический род подразделяется на виды, так эта всемирная литература подразделяется на литературы отдельных народов» (Собр. соч., т. VII, стр. 211).

Таким образом понимание литературных влияний, выдвинутое еще Плехановым, полностью подтверждается на примере поэзии революционных разночинцев. Авангард русской революционной крестьянской демократии — разночинцы, формируя свой поэтический стиль, опирался на художественный опыт поэтов революционной мелкобуржуазной демократии тех стран, где эта демократия ранее созрела в политическом и культурном отношении.

Г. Данилов

ЛИНГВИСТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

I

Само заглавие статьи должно вызвать у неязыковедов известные сомнения. Можно ли на самом деле увязать лингвистику с современностью?

Мне и предстоит показать, как при правильном понимании своего предмета и своих задач языковедение способно стать на службу нашего общественного сегодня, на службу развертывающейся культурной революции и социалистической стройки.

Полагаю, что сделать это будет легче всего, проанализировав главнейшие лингвистические системы как прошлого, так и настоящего в плане их действительной увязки с сегодняшним днем.

Все направления и направленьица в области теоретической лингвистики, как и в области всякой научной дисциплины, в конечном счете могут быть сведены к двум основным решающим направлениям: к материализму и идеализму. Правда, в чистой форме идеализм встречается не часто. Между идеалистическим и материалистическим полюсом обычно путаются эклектики. Но для ясности изложения рассматривать языковедческие течения удобней именно в плане этих двух основных решающих направлений, отмечая лишь, где это методологически важно, наиболее значительное эклектическое варево.

II

Типичной выразительницей идеализма в языковедении является индоевропейская школа. Уже ее основоположники, немецкие ученые начала

[1] Статья переработана из доклада, прочитанного в начале 1930 г. на Всероссийской конференции преподавателей иностранных языков и в Комиссии языка при Научно-исследовательской ассоциации национальных и колониальных проблем (НИАНКП).

XIX в. — Гумбольдт[2], Бопп[3], Гримм[4], а в России — Востоков[5] выставили совсем недвусмысленное идеалистическое credo: Гумбольдт определил язык как «непрерывную деятельность человеческого духа» (явно идеалистическое положение); Бопп, не учитывая спецификума общественных надстроек, к которым относится и язык, рассматривает его как «органическое тело природы» (вульгарно-материалистический тезис, который в приложении к языку как к надстройке превращается в свою противоположность — идеалистический тезис); Гримм открывает имманентный социально недетерминированный «звуковой закон», сводящийся к простой констатации исторически засвидетельствованного языкового факта (у Гримма Lautverschiebung — передвижение звуков).

Младограмматическая школа конца XIX в. (на Западе — Пауль[6], Вундт[7], Бругман[8], в России — Потебня, Бодуэн, Фортунатов) исходила из тех же идеалистических предпосылок, что и основоположники индоевропеистики. Признавая единственной реальностью индивидуальный язык, т. е. высказывание индивида, и рассматривая язык нации, класса как фикцию или простую сумму индивидуальных говорений, младограмматики приходили к своего рода солипсизму[9]. Основная их деятельность шла по линии узко формальных построений и языковых описаний, по линии муссирования пресловутых «звуковых законов» (вульгарно-материалистический подход), что конечно вообще не могло и не может быть признано за науку. Правда, младограмматики не прочь были побравировать и подчеркиванием влияния на язык окружающей среды, влияния культурно-исторических факторов, но понимали они то и другое сугубо идеалистически как совокупность общественных идей, настроений и пр. Не обходилось, разумеется, в среде этой школы и без разногласий. Так, делая акцент на изучении живых говоров, не все представители ее

[2] О различном строении человеческих языков, перевод Билярского. 1859.

[3] Vergleichende Grammatik. 1833.

[4] Deutsche Grammatik. 1819.

[5] Рассуждение о славянском языке. 1820.

[6] Prinzipien der Sprachgeschichte, 5 Auflage. 1920. Völkerpsychologie. I B. Die Sprache. 2 Auflage. 1904.

[7] Вундт собственно не примыкал к этой школе, но по лингвистической концепции был близок к ней.

[8] Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen. 1900.

[9] Бодуэн — Языковедение и язык, Энциклопедия Брокгауза; Шахматов — Введение в курс истории русского языка 1916; Потебня — Из записок по русской грамматике, 1873.

одинаково использовывали собранный материал. Большинство на основании его было занято реконструированием прошлого в языке: Бодуэн старался вскрыть его будущее; большинство исходило из принципа органического развития языка,— Бодуэн настаивал на решающем значении смешения; большинство оперировало звуковыми законами,— Бодуэн — психологическими, Фортунатов исходил из формы, Потебня самую форму рассматривал как значение и т. д. Но все это было спором в кругу друзей, членов одного и того же идеалистического или самое большее — эклектического лагеря.

В близкую к нам эпоху (первая четверть XX в.) западноевропейская лингвистика провозгласила, что она является социологической лингвистикой. Последнее в значительной мере соответствует истине. Но весь вопрос в том, какая это социология. На поверку же оказывается, что социология Сосюра [10], Мейе [11], Есперсена [12] и их последователей у нас хотя бы Петерсона [13] и Шор [14] (на первом этапе ее деятельности), в значительной мере Поливанова — явно идеалистическая. Определяя язык как орудие общения и с похвальной настойчивостью ища социальный эквивалент для языка, социологическая школа все же не возвысилась до понимания его как надстройки. С другой стороны, затушевывая разницу между классом и профессией и чураясь вскрытия в языке борьбы различных классовых сил, эта школа намеренно загородила себе путь к реальному познанию общества, а следовательно и к материалистическому об'яснению языковых процессов.

Интересна в плане этих рассуждений позиция Поливанова. Страдая упомянутыми выше идеалистическими болезнями социологической школы, он пытается однако прорваться в стан материализма и в результате дает сугубо вульгарные и эклектические построения. Язык например понимается им как трудовая деятельность, к которой он относит работу над усвоением языка в детстве и фонационно-слуховую и мыслительную деятельность во время речевого обмена (идея Есперсена) [15]. Исследователь настаивает

[10] Cours de linguistique générale. 1916.

[11] Linguistique historique et linguistique générale. Paris. 1921.

[12] Langnage. 1925 г.

[13] Язык как социальное явление. Ученые записки Ин-та языка Ранион. Т. I. 1927.

[14] Язык и общество, «Работник просвещения». 1926.

[15] Факторы Инт-та языка фонетической эволюции языка как трудового процесса. Ученые записки Ранион. Т. III. 1923.

на возможности существования особого «человеко-собачьего языка», чрезвычайно своеобразно оперируя с понятием общества, которое могло обусловить создание такого языка [16]. Социальная сущность последнего для Е. Поливанова — лишь один из признаков языка; одновременно может итти речь о языке как физиологическом и психическом явлении [17]. «Работа над созданием марксистского языкознания,— пишет автор,— должна выражаться не ввиде похоронного шествия за гробом естественно-исторической лингвистики, а в построении новых лингвистических дисциплин (речь идет о социологии языкознания.— *Г. Д.*) на том фундаменте бесспорных фактов и положений, которые даны лингвистикой как естественно-исторической дисциплиной» [18]. Так грубо механистически воспринимает Поливанов выдвинутую Лениным проблему усвоения и переработки буржуазного наследства.

Таким образом, младограмматики и продолжатели-«социологи» в своих основных лингвистических взглядах лишь рабски плелись и плетутся по стопам зачинателей индоевропеистики. Разница между Гумбольдтом и его преемниками лишь в том, что теорийки последних питались и питаются соками не немецкой классической философии (Гегель), а соками ее эпигонов (Гусерль, Дюркгейм).

III

Итак, между индоевропеистикой в ее методологических построениях на всем протяжении развития этой школы и идеализмом как философской системой в общем и целом можно провести знак равенства. Пред нами — буржуазная по своей классовой природе и идеалистическая по философским корням научная школа, с которой лингвисты-марксисты должны вести непримиримую борьбу.

Однако из этого тезиса вовсе не следует, что все положения индоевропейской школы, а тем более собранный ею фактический материал, особенно живых языков, должны быть отброшены в корзину истории. Материалистическая лингвистика не упала с неба,— она была подготовлена всем предшествующим развитием языковедной науки. И вопрос об учете индоевропейских достижений должен решаться в плане использования

---

16 Круг очередных проблем современной лингвистики. Русский язык в советской школе, № 1. 1929.

17 Ibid.

18 Ibid.

буржуазного наследства, как эта проблема была решена Марксом — Лениным. Критически переработав, необходимо взять лучшее от наших предшественников, борясь с проявлением «богдановщины» в этом вопросе.

Первое слово за Гумбольдтом. Исходя из гегелевской идеалистической установки, но изменяя себе как идеалисту, Гумбольдт выдвинул достаточно стройную диалектическую концепцию, языковедчески разрешив основную проблему диалектики, проблему единства противоположностей. Волошинов [19] без оснований считает Гумбольдта основоположником индивидуалистического суб'ективизма в языкознании [20].

«Язык,—говорит Гумбольдт,— не является делом отдельного человека, а всегда принадлежит всей нации, и тем не менее язык служит орудием самым разнообразным индивидуальностям. Он обладает обоими свойствами: с одной стороны, свойством в качестве единого языка делиться на бесконечное множество, с другой — свойством соединять это множество языков в единый». Иными словами, язык всегда есть социальный факт, но как таковой он призван обслуживать каждую человеческую единицу, составляющую данное общество. И если коммуникативная сущность языка осуществляется или овеществляется через индивидуальные высказывания, то, с другой стороны, самые индивидуальные высказывания возможны лишь при наличии известной коммуникации. Сравните эти рассуждения со словами Ленина [21]: «Противоположности (отдельное противоположно общему) тождественны: отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное» — и именно диалектическое разрешение Гумбольдтом проблемы общего — отдельного, множественного — единичного станет очевидным фактом.

Возьмем другое рассуждение основоположника индоевропеизма: «Язык по существу своему есть разговор, и однакоже он не только нечто подвижное, но и в то же время нечто устойчивое. Он не только нечто высказываемое, но и в то же время сказанное». Здесь опять-таки вполне диалектически разрешается проблема единства ставшего и становящегося единства противоположностей. Язык как нечто подвижное, перманентно изменяющееся, как человеческая деятельность, есть историческая категория, но в то же время как средство коммуникации данного общества в известную эпоху, как произведение, он есть и нечто устойчивое.

[19] Марксизм и философия языка. 1929.

[20] Ibid.

[21] Ленинский сборник. XII. 1930.

Наконец, Гумбольдт развивает чрезвычайно продуктивную для лингвистики мысль, что различия языков об'ясняются тем, что они стоят на разных стадиях грамматической эволюции. Значит ли таким образом, что Гумбольдт представляет для нас только исторический интерес?

Сосюр своим пониманием языка как системы несомненно освободил последующие поколения лингвистов от мало благодарной задачи изолированного изучения звукового и формального состава языка, от искусственного препарирования языковой системы, чем особенно грешили младограмматики. На склоне лет приступивший к сжиганию своих индоевропейских кораблей глава социолого-идеалистической школы поднял знамя борьбы за семантику[22] против формально-схоластических построений своих предшественников. Наконец, Сосюр выдвинул практически важную задачу научно-синхронического, т. е. описательного изучения языка на равне с господствовавшим диахроническим, историческим его изучением. Конечно, и подчеркивание семантического подхода к языку и разработка проблем научно-описательной грамматики стали возможными лишь при рассмотрении языка как системы. Это положение и составляет важнейшее теоретическое завоевание сосюрьянства.

Но еще больше в смысле исторического подготовления материалистической лингвистики сделал Шухардт[23]. Его критика органического развития человеческой речи, а следовательно и генеалогической классификации языков, всемерное подчеркивание принципа языкового смешения, рассмотрение звукового закона как вспомогательной конструкции, а также упор на значимость в языке, на семасиологию подрубили последние устои, на которых держалось ветхое здание индоевропеизма. Увязка (хотя и непоследовательная) лингвистических фактов в их динамике с историей материальной культуры (Sachwortgeschichte) у Шухардта уже вплотную подводит нас к новому учению о языке.

Наконец, первые попытки социально-классового подхода к языку у Зеленина[24] (мягкое «к» в случаях — Ванькя, чайкю — как фонетическая черта, зародившаяся в среде особой социальной группы детей «боярских» и перекочевавшая от них к «однодворцам») и у Каринского[25] (влияние языка города на язык деревни через говор особой общественной прослойки полупролетариата, так называемых «бывалых людей») — все эти

[22] То же сделал Фосслер в «Philosophie der Sprache». 1926.
[23] Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft, Halle. 1922.
[24] Великорусские говоры. 1913.
[25] О говорах восточной половины Бронницкого уезда П. 1903.

достижения безусловно должны прочно осесть в железном инвентаре материалистической лингвистики.

Между прочим, говоря об использовании буржуазного наследства, нельзя пройти мимо построений чрезвычайно оригинального украинского лингвиста 40—70-х годов прошлого века П. Лукашевича [26], выступившего против индоевропейского языкознания и научно последним игнорированного.

Главнейшие достижения Лукашевича при общей идеалистической концепции — это широкое применение сравнительно-семантического метода к анализу неродственных языков и отстаивание (еще до Бодуэна и Шухардта) принципа смешения вместо органического развития языка в теориях большинства индоевропеистов.

Иллюстрирую его положения на двух примерах: лат. materia — вещество по-чешски — гмота [27]; мода — земля по-мордовски; муддаг — посомаульски (в Западной Африке), в обратном чтении (при чаромантии) тонга по-остяцки, тон — по-мадагаскарски (в том же значении — земля). Получается первый семантический ряд: вещество — земля. Но слово гмота, или гомота, в чешском означает также и движение, что значит по-латыни motus, а остяцкое могот — круг. Следовательно, свойство вещества есть движение, и поэтому в других языках оно принимается на землю (второй семантический ряд: земля — движение). Но тонго сверх того — по-камбски (Африка) солнце, матх — по-тушенски (Кавказ). Семантический круг замыкается: вещество, земля, движение, круг, солнце. Другой пример на смешение. Слово буйвол образовалось из славянского вол и афганской чаромантии — буй от буй-вода. В итоге получается водяной вол (по признаку частого пребывания буйвола в воде).

«Нынешние западные языки,— заявляет Лукашевич,— суть новейшие смешанные поднаречия всех возможных языков Сибири, начиная с Чукотского носа и преимущественно монгольских» (в немецком языке, напр., автор находит до 50% корней монгольского происхождения).

Перед современными лингвистами встает задача проверить собранный Лукашевичем материал и научно-достоверные факты использовать в дальнейших исследованиях.

[26] Наиболее интересны его работы: «Чаромантие, или священный язык магов» П., 1846; «Примеры всесветного славянского чаромантия», М. 1855; «Мнимый индогерманский мир», К. 1873. Заслуга открытия для лингвистической науки Лукашевича принадлежит аспиранту Ин-та языка Ранион т. Ломтеву.

[27] У Лукашевича свой ряд звуковых законов и переходов.

IV

Материалистическая лингвистика связана прежде всего с именем акад. Марра. Наряду с ним действует группа материалистически настроенных ученых (Каринский, Яковлев, Шор) и марксистски лигвистический молодняк (Лоя, Волошинов, И. Н. Державин, Данилов). Представители нового учения о языке отказываются от мертвой схоластики индоевропейских построений, от теории праязыков, от рассмотрения истории звуков и форм в обособлении от конкретной базы экономических изменений и пр. Но преодолевая индоевропейскую схоластику, лингвисты-материалисты критически усваивают лучшее из буржуазно-языковедного наследства: понимание языка как социального создания, не как семьи, а как системы, подчеркивание смешения в качестве одного из решающих факторов в развитии языка, упор на семантическое исследование преимущественно живых языков и т. д. Борясь с идеализмом индоевропеистов и воспринимая важнейшие достижения последней школы, лингвисты этого толка в то же время закладывают новые основы материалистического учения о языке.

На материалистической школе по понятной причине мне придется остановиться несколько дальше. Начну с главы яфетической теории.

Научная деятельность Н. Я. Марра прошла сложный путь развития от традиционной сравнительно-формальной грамматики, хотя и на новом востоковедном материале, через выделение особой группы яфетических языков к созданию общего материалистического учения о языке (по словам самого Марра, после 1924 г.). Естественно, что в плане данной статьи нас может интересовать только последний период в деятельности академика.

Два основных положения с особой настойчивостью выдвигаются яфетической теорией: 1) созданность языка людским трудовым коллективом и 2) неуклонное движение языков в путях развития взрывами, в зависимости от смены материальной культуры, ее техники и общественного строя, в направлении от множества к единству человеческой речи. Конечно, эти положения сами по себе не являются новостью. Энгельс [28], а за ним Нуаре [29] значительно раньше писали о возникновении языка в процессе труда. Каутский [30] прибавлял, что «развитие

[28] Роль труда в развитии обезьяны в человека.

[29] Ursprung der Sprache. Mainz. 1877.

[30] Этика и материалистическое понимание истории.

языка совершенно не поддается пониманию вне связи с развитием способа производства». О революционных встрясках в языке писал Лафарг [31]; Ренан [32] высказал мысль о множественности языков у истоков человеческой речи. Но все эти высказывания были даже не гипотезами, а лишь гениальными догадками нелингвистов. Заслуга Марра заключается в том, что он не только выставил указанные положения, но с достаточной убедительностью, а главное лингвистически, доказал их. О трудовом происхождении человеческой речи, по его мнению, можно судить на основании того, что многие слова различных языков восходят к первослову «рука». Рука же у первобытного человека была орудием труда. Как образовалась индоевропейская группа языков? — Путем резкой смены языкового строя. В результате открытия металлов, т. е. технического переворота, произошел такой же переворот и в общественности, который катастрофически должен был привести к созданию новой языковой формации. Изменяется общественный строй, меняется и система языка. Возникновение коллективной собственности, по Марру, обусловливает появления притяжательных местоимений, а появление частной собственности — личных. На основании анализа ряда языков академик приходит и к выводу о множественности языков на заре общественного бытия человечества.

Итак, основное завоевание яфетической теории, это — анализ языка как явления вторичного, «надстроечного» порядка, зависящего от окружающей материальной среды, понимаемой не в естественном, как у большинства индоевропейцев, а в общественном аспекте (материализм). В одной из своих работ Марр [33] прямо пишет о «язычной надстройке». «Корни человеческой речи [34]... не в окружающей природе, а в самом человеке, однако не в индивидуальной физической его природе, даже не в глотке, как и не в крови его, не в индивидуальном его бытии, а в коллективе, хозяйственном сосредоточении человеческих масс, в труде над созданием общественной материальной базы».

Материалистические положения яфетической теории, явившиеся в результате кропотливой работы ученого над рядом языков, сделались в его руках орудием революционного преобразования самой науки о языке, в частности позволили ему выдвинуть в отношении языков прин-

---

[31] La langue française avant et après la révolution. L'Ère Nouvelle. 1894.

[32] О происхождении языка.

[33] Почему так трудно сделаться лингвистом-теоретиком. Сбор. «Языковедение и материализм». 1928.

[34] Средства передвижения и орудия производства. Л. 1926.

цип типологической классификации и стадиального развития (продолжение гумбольдтовской мысли), упирающихся в типологию и стадиальное развитие общественных формаций.

Таким образом, согласно яфетической теории об'яснение языковым процессам нужно искать не во внешнем мире (хотя бы колонизации и завоевании), а в самом языке, но как социальном и, прибавляет Марр, классовом явлении. Эта мысль о классовости языка, впервые высказанная Лафаргом[35] и подкрепленная Бухариным[36], усиленно акцентируется главой теории, особенно в работах последнего периода. «Сибилянтная ветвь кавказских языков,— пишет Марр,— состоит из двух групп: 1) группы свистящей, куда относятся оба грузинских языка: и древне-литературный (феодальный) язык высокой знати, и так называемый вульгарный язык, раньше — низов крестьянских масс, с ростом значения мелкого дворянства и городков со средних веков, а в XIX в. с усилением крестьян и нарастанием мелкой буржуазии и рабочих в полной мере пробивающий себе дорогу в литературу; 2) группы шипящей, куда относятся языки мингрельский и чанский, бесписьменные доселе языки, языки ныне главным образом крестьянского населения». Из этого отрывка между прочим следует и то, что классы автор берет в их развитии, в динамике, а не статически. Даже алфавит Марр предлагает рассматривать как известное выражение классовой идеологии[38].

Будучи по своей основной направленности языковедом-материалистом, Марр в то же время является революционером в науке, по мере сил увязывая свою теорию с практикой. Не кто иной, как он, положил начало широким описаниям и разработке языков бесписьменных народов, созданию литературных языков и письменности для нацменьшинств Советского Союза. Учитывая действенность марксова учения, в частности следуя Ленину[39], творец яфетической теории, с другой стороны, решительно высказывается за возможность и необходимость сознательного регулирования процессов, происходящих в наличных языках. «Можно ли себе представить,— замечает он[40],— что такой исключительной важности процесс массового творчества нового орудия обще-

---

35 Средства передвижения и орудия производства. Л. 1926.

36 Теория исторического материализма.

37 Яфетическая теория. Баку. 1928.

38 Постановка учения о языке в мировом маштабе. 1928.

39 Об очистке русского языка.

40 По этапам развития яфетической теории. 1926.

ния будет также бессознательно-инстинктивно протекать как раньше. Очевидно — нет. Человечество, уже умудренное, должно вмешаться и вмешивается в этот процесс. Осознав потребность и овладев научной техникой возникновения и развития речи,, человечество будет стремиться, если не создать независимо такую совершенную единую речь человечества, то содействовать ускорению и правильному течению процесса в самих наличных языках этого неизбежного массового творчества в том же направлении».

Наконец, Марр не упускает из виду и органическую базу языковых процессов. Вслед за рефлексологической школой Павлова — Бехтерева он определяет эту базу как систему условных рефлексов [41].

Чем же об'ясняется эфективность яфетических исследований? — Эта эфективность в значительной мере об'ясняется тем, что глава яфетидологии с анализа звуков и форм перешел на анализ лексики и семантики — с одной стороны, а с другой,— что он прибегнул к новому, выработанному им (если не говорить о Лукашевиче, не оказавшем влияния на последующее развитие лингвистики) палеонтологическому методу, позволившему Марру с большей или меньшей достоверностью восстанавливать доисторическое и даже первобытное состояние человеческой речи.

Как было сказано выше, рядом с акад. Марром и частично под его влиянием, а главным образом самостоятельно работает группа лингвистов СССР над созданием марксистской лингвистики. Ряд глав у Волошинова [42], статьи Шор [43], Лоя [44], Данилова [45] посвящены анализу буржуазно-лингвистического наследства (младограмматиков, фосслерианства и социологической школы), критике, не проделанной яфетидологами. Из-под пера лингвистов-материалистов вышел и ряд конкретных работ по актуальнейшим для нашей современности вопросам. Достаточно назвать труд Н. М. Каринского о творческих говорах [46], вскрывающий зависимость их диференциации от социально-производственной и классовой ди-

---

[41] Ibid.

[42] Марксизм и философия языка. 1928.

[43] Кризис современной лингвистики. Яфетический сборник V. 1927.

[44] Против суб'ективного идеализма. Сборн. «Языковедение и материализм». 1929.

[45] К вопросу о марксистской лингвистике. «Лит. и марксизм», кн. 6. 1928

[46] Очерки русской диалектологии. Введение. 1-й очерк. Ученые записки Ин-та яз. Ранион. Т. IV. 1930.

ференциации местного населения в его динамике, работу И. Державина[47], проанализировавшего влияние такого важнейшего политического фактора, как революция, на язык страны, терминологические и графические работы Н. Ф. Яковлева[48], мои работы[49], посвященные анализу языка общественных классов на материале украинского и болгарского языка, и др.

Некоторые из этих лингвистов дают уже обобщения. Волошинов[50], видя действительность языка в его функции быть всеобщим знаком мысли, проводит важное разграничение знака как чего-то подвижного и многозначного от сигнала — неподвижного и однозначного, не имеющего отношения к языку. Автором более или менее удачно вскрывается диалектика языка. «Бытие, отраженное в знаке, — пишет он, — не просто отражено, но преломлено (разрядка автора) в нем. Чем определяется это преломление бытия в идеологическом знаке? — Скрещением разнонаправленных социальных интересов в пределах одного знакового коллектива, т. е. классовой борьбой» (разрядка автора), и дальше: «Господствующий класс стремится придать надклассовый, вечный характер идеологическому знаку, погасить или загнать внутрь совершающуюся в нем борьбу социальных оценок, сделать его моноакцентным. На самом же деле всякий живой идеологический знак двулик, как Янус. Всякая живая брань может стать похвалою, всякая живая истина неизбежно должна звучать для многих других как величайшая ложь. Эта внутренняя диалектичность знака (разрядка автора) раскрывается до конца только в эпохи социальных кризисов и революционных сдвигов». Исходя из анализа живой, диалектически развивающейся речи, Волошинов призывает к изучению, в первую очередь, целых высказываний, всего речевого потока, а не низших элементов языка: звуков, форм, даже предложений. Между грамматикой и стилистикой, между шаблоном и модификацией, по его мнению, нет строгой границы.

Пишущему эти строки принадлежит скромная попытка наметить основные вехи марксистского метода в применении к языку. Автор анализирует органическую базу языкового процесса в свете новых данных

---

[47] Борьба классов и партий в языке Вел. франц. революции. «Язык и лит.» Т. II. В. I. 1927.

[48] Материалы для кабардинского словаря. Вып. I. Ин-та нар. Вост. 1927. Математическая формула построения алфавита. Сбор. «Культура и письменность Востока». Т. I.

[49] Язык общественного класса. Ученые записки Ин-та языка Ранион. Т. III. 1929. Болгарский язык. Лит. энцик. Т. I. Изд. Комакадемии. 1929.

[50] Ibid.

науки[51], разрабатывает чрезвычайно важный для нового учения о языке отдел лексикологии, использует метод материалистической диалектики в анализе языка как надстройки. В качестве примера приведу выдержки о применении основного принципа диалектики — единства противоположностей к анализу словаря. Чем, как не борьбой противоположностей, является вытеснение значительного числа слов господствовавшего класса словарем нового класса, пришедшего к власти? Вспомним хотя бы перелом в области лексики периода Великой французской революции или Октябрьского переворота. Разрешение каждого противоречия неизбежно приводит к высшему единству, возводит словарь на высшую ступень (в известной конкретной обстановке возможно и снижение ступени). Так, французская буржуазия, игравшая прогрессивную историческую роль в конце XVIII в., подвергая систематическому бойкоту специфический словарь аристократии, с одной стороны, и восполняя его лексическими элементами буржуазного языка — с другой, подготовляла разрешение этого противоречия путем оформления нового стандарта, нового общепринятого словаря[52]». Или «В России закономерно развернулся Октябрь. Изменился общественный строй. Этот величайшей важности социальный факт нашел свое выражение в закономерности языкового сдвига, закономерности, которая есть сама общественная закономерность, но данная в форме языковой динамики. Единство литературного стандарта было разрушено; открылась борьба между установившимся словарем и лавиной новых слов (декрет, коллегия, чека, комячейка, ВЦИК, времянка — железная печка, лимон — миллион, ханжа — денатурат и т. п.). Противоречие было снято путем образования нового литературного стандарта с включением в него этих неологизмов[53]».

Интересно, что некоторые лингвисты, не являющиеся материалистами (эклектики, идеалисты), поскольку они с научной добросовестностью излагают факты, в своих конкретных работах приходят к материалистическим выводам. Сошлюсь хотя бы на Е. Д. Поливанова. Анализируя язык в его прошлом и настоящем, он констатирует, что эпоха народного хозяйства способствует языковому дроблению, а эпоха

---

[51] Язык как процесс. Ин-т. языка. 4 изд. 1928. К вопросу о марксистской лингвистике. «Лит. и маркс.», кн. 6. 1928. Марксистский метод в лексикологии. Русск. яз. в сов. школе, кн. 6. 1929.

[52] Марксистский метод в лексикологии.

[53] Методика словарного исследования. Ученые записки Ин-та яз. Ранион. Л. Т. IV. 1930.

товарного хозяйства — языковой консолидации [54]. Влияние экономики на язык посредственно, и только в отношении словаря можно говорить о непосредственном ее влиянии. В обществе наблюдается классовая диференциация языка; эта диференциация сказывается даже в фонетике [55].

V

Предшествующий анализ работ лингвистов материалистического направления показывает, что первая позиция на пути к марксистской лингвистике — именно материализм — языковедами этого направления в значительной мере завоевана. Сделаны попытки и превращения материалистической лингвистики в марксистское, т. е. диалектически-материалистическое учение о языке. Все это несомненные достижения. Но наряду с ними мы обнаруживаем у большинства лингвистов упомянутого течения и явные недочеты, промахи, а иногда и провалы. Об этих недочетах и будет итти речь ниже.

Начну опять-таки с наиболее крупного представителя материалистической лингвистики акад. Марра. Хотя некоторые не в меру ретивые поклонники [56] авторитетного ученого об'явили, что яфетическая теория является марксизмом в лингвистике, ибо «ее положения основываются на данных социально-экономической культуры» (как немного оказывается нужно для марксизма!), а другие [57] подправили этот тезис лишь тем, что Марр не может считаться марксистом, хотя он и материалист и диалектик, потому что стихийно подходит к вопросам языка, и наконец сам Марр заявил, что яфетидология оказалась «материализмом да еще диалектическим» [58], — я полагаю, что говорить о марксизме главы яфетической теории несколько преждевременно. Пользуясь словами покойного В. М. Фриче [59], укажем на «не совсем марксистские положения Марра», поскольку конечно, они уже стабилизовались в его системе и представ-

---

[54] Факторы фонетической эволюции языка. Ученые записки Ин-та языка. Ранион. Т. III. 1929 г.

[55] «Задачи социальной диалектологии русского языка». Русский яз. в сов. школе. 3, 4, 5. 1928 г.

[56] Быковский. Труды I Всесоюзной конференции историков-марксистов Т. II. 1930.

[57] Аптекарь. Там же. 298—299 стр.

[58] Яфетические зори на украинском хуторе. Ученые записки Ин-та народов Востока. Т. I. 1930 г. 39 стр.

[59] Предисловие к «Актуальным проблемам» Марра. 1928.

ляют последний этап ее развития, затрудняя перерастание яфетической теории в марксизм.

1. Выведение звукового языка из управления магов производством. Для звуковой речи, по словам акад. Марра, «происхождение приходится искать в магических действиях, необходимых для успеха производства и сопровождающих тот или иной коллективный трудовой процесс»[60]. Доводы, которые приводит ученый в подтверждение своей мысли, явно неубедительны [61]. То, обстоятельство, что слова «петь» и «говорить» во всех языках (хотя этот факт еще нужно проверить) означают, или означали одновременно «колдовать», ничего еще не доказывает. Слово «говорить» могло существовать и в дожреческую эпоху, но с появлением магии, в силу более частого пользования языком слов, оно могло приобрести особый оттенок значения (как бы «заговариваться»); такой перенос значения — обычный в истории языка факт. Затем, слово «говорить» могло и не быть в дожреческую эпоху (создание этого слова требовало достаточно высокого уровня сознания, силы обобщающей и синтезирующей мысли), но примитивный звуковой язык уже существовал. Тем более неубедительным оказывается второй довод акад. Марра. Возникновение языка слов потому приходится относить к сравнительно поздней в развитии человечества эпохе, что этот язык не вызывался потребностями общения в первобытном обществе, для чего имелся обиходный язык — линейный и ручной. Конечно, на заре своего общественного бытия человек биологически был более подготовлен к пользованию языком жестов, чем членораздельных звуков, но совершенно необ'яснимым является то, почему он «многие десятки, если не сотни тысяч лет» сохранял «печать молчания на своих устах», тогда как физиологически он был уже в известной мере подведен к языку слов, о чем красноречиво говорят данные естественных наук и упомянутая выше работа Энгельса. Создается такое впечатление, что первобытное человечество долгое время воздерживалось от пользования звуковым языком, чтобы предоставить честь его открытия изолированной до известной степени от основной массы производителей группе людей, стоящей в силу своей руководящей хозяйственной роли на более высокой интеллектуальной ступени, но все же в стороне от коллективного производственного процесса (отрыжка идеализма в яфетической теории).

---

[60] Яфетическая теория. Баку. 1928.

[61] Все дальнейшее изложение первой ошибки Н. Я. Марра базируется на его «Яфетической теории». 1928.

Затем, на каком основании утверждается, что первобытному человеку для общения достаточно было ручной, кинетической речи? Ведь это общение было не пустой болтовней, а, как полагает и сам Марр, оно осуществлялось в целях производства, правда, очень своеобразно понятого исследователем («хозяйственный строй этой эпохи осуществлялся хотя и без искусственного орудия производства, но с искусственным использованием натуральных предметов производства окружающей физической среды»,— ведь в этом случае нельзя говорить о производстве, а следовательно и о трудовом происхождении кинетической речи,— то же наблюдается и в животном мире). Ошибки Марра в вопросе о происхождении звуковой «речи», как всегда бывает в таких случаях, углубляются его учениками[62].

2. Схематизация процесса развития человеческой речи и непосредственное сведение этого процесса к экономике. Марр выдвигает следующее соответствие языковой типологии общественных формаций[63]: 1) первобытный коммунизм — синтетическая речь, полисемантизм слов, неразличение морфем; 2) родовой строй (в связи с начавшимся разделением труда) — части речи в значении членов предложения, функциональные слова; 3) классовое общество — морфология флективного порядка. Взаимоотношение членов предложения представляется исследователю как непосредственное отражение взаимоотношения членов общества. «Чередование свистящих с шипящими,— говорит он,— это согласованность двух близких друг к другу кругов языков, двух групп, как бы договоренность двух хозяйственных коллективов, далее — двух классов, двух племенных групп»[64].

Выдвигая принцип стадиального изучения человеческого языка, Марр в своей исследовательской работе обходит своеобразие переживаний отдельных стадий отдельными языками. Видя общее, он не замечает особенного. Поэтому его схема и бессильна об'яснить процессы, происходящие в отдельных языках в историческое время (возвращение напр. английского, китайского, болгарского, греческого и некоторых других языков от синтетического к аналитическому строю). Привлекательной на первый взгляд кажется и попытка непосредственного сведения языковой надстройки к экономическому базису, но возможность, или

---

[62] Кельда, К проблеме происхождения языка. Вестн. Комакадемии, 33—34. М. 1929.

[63] Актуальные проблемы яфетической теории. 1928.

[64] Яфетическая теория. Баку. 1928.

точнее необходимость, такого сведения ничем не доказана. Если же вспомнить, как к подобной операции относились основоположники марксизма, то опасность упрощенства и вульгаризации учения Маркса яфетической теории станет очевидным фактом. Справедливость однако вынуждает сказать, что в последнее время исследователь начинает делать оговорки, подчеркивая, что связь языка с общественностью очень сложна, что мы наблюдаем посредственное влияние ее на язык через мышление, и что в научной работе ученый должен считаться с конкретными особенностями каждого языка, но эти оговорки не заставляют ученого снять вышеизложенных, в значительной мере механистических построений яфетической теории [65].

3. **Туманное и недиалектическое представление о классовой природе языка.** Этой туманностью исследователь в наибольшей степени обязан смутному осознанию такой социальной категории как класс [66]. Основатель яфетической теории смешивает это понятие то с сословием [67], то с профессиональной группой (работники магии, по его мнению, профессиональная или классовая организация [68]). Последнее положение в частности вызывает справедливый протест у т. Кушнера: «Поспешно,— говорит он,— так обобщенно устанавливать классовые элементы по отношению к тем обществам, где замечается уже некоторая диференциация языка» [69]. Небрежность исследователя в пользовании термином «класс» привело к тому, что один из ближайщих его учеников договорился до явно ревизионистской мысли: «Я, как и акад. Марр,— заявляет он,— придаю термину класс несколько иное значение, чем ныне ему присвоенное» [70].— То-есть, как это — иное? Ведь для каждого революционного марксиста должно быть ясно, что существенным признаком классового строения общества является наличие эксплоатации. Так в тот что ли пункт нужно внести поправку? — Данный вопрос окажется тем более правомочным, что Марр, с большим под'емом говоря о классовом характере языка, в то же время почти

---

[65] Актуальные проблемы. М. 1928. Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком? Сбор. «Языковедение и материализм». 1929.

[66] Да и других экономических категорий вроде империализма, который исследователем обнаруживается уже у древних римлян.

[67] По этапам развития яфетической теории. 1926.

[68] «Яфетическая теория». Баку. 1928.

[69] Труды I-й Всесоюзной конф. историков-марксистов. Т. II. Стр. 304.

[70] Упомянутая выше статья Кельды в «Вестнике Комакадемии».

обходит отражение в нем классовой борьбы, использование его как орудия этой борьбы. Правда, в речи на конференции историков-марксистов он говорит о «непримиримых противоречиях» в обществе, но, во-первых, это положение совсем не вытекает из непосредственного анализа лингвистического материала, а во-вторых, оно относится лишь к высшей форме классовой борьбы — революции (минуя низшие формы), когда «сама техника производства коренным образом сменяется, когда новая техника требует иного социального строя (технизация общественного процесса! — *Г. Д.*), и соответственно «напряженно-сложные взаимоотношения» диалектически разрешаются в борьбе социальных группировок, в числе их (как, разве не в первую очередь? — *Г. Д.*) — класса».

Недоучет диалектики классовой борьбы, поскольку последняя находит себе выражение в языке, приводит нас к наиболее существенному и в нашем изложении последнему пробелу в яфетической теории.

4. Отрыв от современности, от постановки языка на службу социалистическому строительству. Посильное решение проблемы о происхождении языка и восстановление общей линии стадиального развития человеческой речи важно именно для того, чтобы хоть частично понять процессы, происходящие в современных языках, и, учтя тенденции их развития, особенную закономерность позднейшей лингвистической эпохи, о чем мимоходом говорит и акад. Марр [71], общественно воздействовать на процесс дальнейшего языкового развития. Занимаются ли этим делом, если не глава яфетической теории, то его ученики? — Оказывается, нет, хотя акад. Марр [72] и видит в нем raison d'être языковедной науки. Для яфетической теории характерно недиалектическое перепрыгивание от далекого прошлого к не менее далекому будущему, минуя настоящее [73]. Ряд высказываний акад. Марра и научная деятельность яфетидологов позволяют утверждать, что анализируемая школа не учитывает того коренного перелома, который произошел в общественности, а следовательно, и в языке в связи с установлением диктатуры пролетариата, когда пути развития языка становятся количественно отличными. Мы же знаем, что «плох тот марксист, который не доводит признание классовой борьбы (а у

---

[71] Труды I Всесоюзной конференции историков-марксистов. Т. II. 1930.

[72] Ibid.

[73] См. хотя бы «Родная речь — могучий рычаг культурного под'ема» 1930.

яфетидологов и в этом вопросе не все ладно) до признания диктатуры пролетариата». Но неужели действительно дело с яфетидологией обстят таким образом? — Об'ективно, да. Приведу слова акад. Марра [74]: «Будущий единый всемирный язык будет языком новой системы, особой, доселе не существовавшей... Таким языком естественно не может быть ни один из самых распространенных живых языков мира, неизбежно б у р ж у а з н о-культурный и б у р ж у а з н о-классовый» (Разрядка моя.— *Г. Д.*). Спрашивается, а как же оценить русский язык советской эпохи? Ведь согласно учению самого акад. Марра, в каждую данную эпоху тот или иной распространенный язык есть язык господствующего класса, т. е. в данном случае пролетариата. Но, может быть, мы имеем дело с обмолвкой? Однако в речи академика на конференции историков-марксистов повторяется та же мысль: «При каждой новой исторической смене революционного порядка речь идет не о всем народе, а о руководящем властном классе, вожаке новотворчества, о т н ю д ь н е с в я з а н н о м м а с с о в о с о с т р а н о й» (разрядка моя.— *Г. Д.*) [75].

Кто занимается русским языком советской эпохи как языком Октябрьской революции? — Кто угодно, вплоть до белых эмигрантов, только не яфетидологи. Кто вырабатывает системы письма для нацменьшинств Союза? — Лингвисты разных школ, а из яфетидологов — единицы и то в порядке частного почина. Какие проекты внесли последние к рационализации русской орфографии? — Никаких, если не считать утопических пожеланий о коренной перестройке письма.- Когда же яфетидологи принимаются за построение оригинальной системы письма для того или иного языка, как это было напр. с абхазским ауфавитом, культурное начинание нередко срывается, ибо научная фонематическая транскрипция, предлагаемая учеными не столько для целей обучения грамоты, сколько для привития сознательного отношения к родному и другим языкам, оказывается совершенно непосильной для усвоения массами [76]...

Таковы основные проблемы яфетической теории [77] с точки зрения диалектического материализма, с точки зрения марксистско-ленинской теории. Эти проблемы, как мы уже видели, нередко углубляются в

---

[74] Яфетическая теория. Баку. 1928.

[75] Труды I Всесоюзной конференции историков-марксистов. Т. II.

[76] Постановка учения о языке в мировом масштабе.

[77] Если не считать недиалектического разрешения проблемы языка нации и класса, механистического отрыва идеологического в языке (содержания) от формальной стороны.

работах учеников акад. Марра, причем некоторые из них (Мещанинов [78], Н. С. Державин [79]), даже как бы взяли исключительное право на выхолащивание революционно-материалистической сущности яфетического учения, сигнализируют опасность научного загнивания [80].

Размеры статьи не позволяют сколько-нибудь подробно остановиться на ошибках других представителей нового учения о языке — уже не яфетидологов. Да в этом нет особой нужды, поскольку эти ученые не выдвинули еще какой-либо стройной системы и действуют в значительной мере обособленно. Однако в порядке простого перечисления ошибок следует указать на оперирование проф. Каринским неясным понятием социальной группы как носительницы языковых процессов; на смехотворное противопоставление формальной логики диалектической как метода языкового познания у Р. О. Шор, на наших глазах превращающейся из рупора социологических потуг западноевропейской лингвистической школы в лингвиста-материалиста; на слишком узкий, формально-логический подход у пишущего эти строки к вопросу, хотя и не методологического порядка, к вопросу о понятии отдельного слова. Более подробного указания заслуживают лишь ошибки Волошинова. Волошинов отрицает реальность индивидуальных языков. Для марксиста это понятно. Но единственной реальностью он признает лишь акт высказывания, хотя в отличие от Фосслера этот акт понимается им не как индивидуальный, а как социальный процесс. В акте высказывания и осуществляется слово как знак. «Язык же как устойчивая система нормативно-тождественных форм есть только научная абстракция, кенкретной действительности эта абстракция не адэкватна». Является вопрос, как же может осуществляться социальный акт высказывания, раз он в той или иной степени не опирается и не исходит из данной системы языковых норм? В этом основном для языковедения вопросе Волошинов пошел назад от Гумбольдта, диалектически не разрешив проблемы. Марксистски неверный исходный пункт привел автора к тому, что он и практику лигвистического исследования вынужден был поставить с ног на голову: стилистика у него довлеет над грамматикой, жанр — над социальной функцией речи.

---

[78] Введение в яфетидологию. Л. 1929.

[79] Яфетическая теория акад. Марра. Научное слово. № 1–2. 1929.

[80] См. Мещанинов — Яфетидология и марксизм. Баку. 1930. «Ученики Марра только следуют по его стопам и нового в яфетидологию ничего не вносят».

VI

Итак, с доступной в рамках статьи тщательностью мы обозрели позиции идеализма и материализма в языкознании. Какой же получается вывод? — Идеалисты задыхаются в старых блиндажах и вынуждены спасаться за наскоро сколоченными эклектическими укреплениями. Эти люди еще способны бороться, но силы их час от часу слабеют. Крепнет напротив материалистический лагерь. Несмотря на ряд прорывов, он живет, растет и побеждает.

Какие же задачи стоят перед лингвистами-марксистами на данном этапе развития лингвистической науки?

1. Ввиду того, что марксизм на языковедном фронте достиг значительно меньших завоеваний, чем в любой иной научной области, и что большинство лойяльно настроенных к марксизму лингвистов материалистически еще не переварено, основной задачей марксистов-языковедов в настоящий момент является борьба с явным и завуалированным идеализмом и разными оттенками эклектизма в языкознании. Эту борьбу нужно персонифицировать, вскрывать действительных «конкретных носителей зла» (Петерсон, Щерба, Поливанов), чтобы Ивану неповадно было валить на Петра, а Петру на Ивана. Наши «российские» идеалисты ведь опасны не сами по себе, а как ученые агенты и проводники идеологии международной буржуазии.

2. Разоблачая и идейно разоружая непримиримых идеалистов и эклектиков, марксисты-лингвисты должны сплотить вокруг себя лучших из старых специалистов, работающих в новом направлении, должны заняться критическим пересмотром всего наследства научного языкознания, привлекая к этому делу философов-марксистов. Надо в корне побороть вредные пролеткультовские настроения, которые гуляют посейчас в среде некоторых лингвистов-материалистов, что все, что до нас, то «от лукавого». Эти настроения как продукт своего рода учванства лишь способствуют распространению, мягко выражаясь, неточных знаний, когда современным индоевропеистам приписывается то, в чем они конечно неповинны. «Расовая теория»[81], утверждения, что форма стабильна, неизменчива, а словарь изменчив»[82]... что индоевропейцы

---

[81] Еще в 1912 г. проф. Ушаков в своем «Кратком введении в науку о языке» писал: «Родство языков не предполагает еще родства рас. Язык является одним из существенных признаков национальности, а не расы».

[82] Яфетическая теория. Баку. 1928.

«исходят почти исключительно от окоченелых форм письменных языков, притом в первую очередь мертвых языков»[84] и т. д. Предшествующий анализ лингвистических учений с достаточной убедительностью, надеюсь, показал, что наличие яфетической теории при ее современном состоянии не снимает еще проблемы использования буржуазного наследства.

3. Заостряя борьбу против упорствующих идеалистов и эклектиков, нужно в то же время развернуть широкую, деловую, научную товарищескую самокритику внутри материалистического лагеря, борясь против всяких механистических построений за овладение марксистским методом, за чистоту марксистско-ленинского учения, за превращение материалистической лингвистики в марксистское, т. е. диалектически-материалистическое, учение о языке, консолидируя на данной платформе наличные марксистские силы. Если этой самокритики не развернуть сейчас, то через год-другой может надвинуться новая опасность — опасность окончательного оформления механистических теорий в науке о языке. «Размежеваться, а затем об'ядиняться!» — этот лозунг Ленина своевременно стучится в двери лингвистического «сегодня». Между тем некоторые товарищи иначе понимают задачу нашего языковедного дня. Так, заявление составителей «Письма в редакцию» («Ленинградская правда», №114), что «выпады (что понимать под выпадами.— *Г. Д.*) против яфетидологии об'ективно вредят делу марксистского языкознания», означает не что иное, как боязнь самокритики. Характерно, что вопреки лозунгу, сформулированному во вступительной статье к языковедной страничке («Кр. газета», №86) как «борьба со всеми идеологически вредными и ошибочными направлениями в языковедении: с идеализмом, механизмом и эклектизмом, опирающимися на яфетидологию, группа товарищей опасается лишь оживления деятельности идеалистов и эклектиков, забыв об опасности механистических настроений в лингвистике.

4. Нужно добиваться того, чтобы четкая марксистская линия в языкознании способствовала лучшему осуществлению, большей эфективности нашей языковой политики. В связи с этим центр тяжести лингвистических исследований (а на современном этапе развития языковедения нам требуются именно исследования, освещенные прожектором марксистской мысли) нужно перенести на современность (изучение языка пролетариата и колхозника в первую очередь, вопросы прикладного языковедения), от нее уже идя к будущему.

[84] По этапам развития яфетической теории. 1926.

М. Старенков

МНОГОГОЛОСЫЙ ИДЕАЛИЗМ

(О книге М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского»)

Исследователь указывает в своем предисловии к книге, что критика занималась «больше той идеологией, которая нашла свое непосредственное выражение в провозглашениях Достоевского (точнее его героев). Та же идеология, которая определила его художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой». Поэтому нас будут интересовать те «новые» пути, которыми шел исследователь к раскрытию «совершенно нового романного построения».

М. Бахтин отталкивается от «узко-формалистического подхода», узкого идеологизма, не считает возможным об'яснить творчество Достоевского монистически и диалектически. Законно поставить вопрос: какую же методологию предлагает критик при постановке «проблем творчества Достоевского»?

Первый тезис, который развивает автор, касается отношения героя к действительности в изображении Достоевского. Здесь, как мы видим, нет ничего нового и специфического для Достоевского, это общая проблема отношения художественного творчества или героя-образа к действительности. Обусловленность всякого художественного творчества социальной действительностью, а следовательно и творчества Достоевского, общеизвестна. Проблема отношения искусства к действительности разрешена марксистами[1].

[1] Вот что писал по этому поводу Г. В. Плеханов: «В 1842 году Фейербах писал в своих «Vorläufige Thesen zur Reform der Philosophie: «Философия есть изучение того, что есть. Думать о вещах и сущностях, познавать их такими, каковы они суть — в этом величайший закон, величайшая задача философии.

Примените этот взгляд на задачу философии к литературе, и у вас по-

Однако для изображения героя Достоевского, как уверяет нас М. Бахтин, «служат не черты действительности, но **значение** этих черт для **него самого**, для его самосознания» (стр. 54).

Какими древними повериями веет от этой «принципиальной особенности восприятия мира»! Как будто может существовать самосознание героя и значение его черт для «него самого» вне существования в социальной действительности! Это вариация на давнюю тему — «мир есть представление о нем». Искатели принципиальных особенностей восприятия, проповедники свободной творческой воли, отрицают об'ективные истины, как то, что восприятие в каждом конкретном случае причинно обусловлено, что творческая воля скована законами действительности, и поэтому сознание есть в то же время и бытие.

Но М. Бахтин не хочет признать самосознания героев Достоевского частью действительности, он изгоняет действительность, оставляя одно сознание. «В то время, — пишет он, — как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его условного образа, — здесь напротив вся действительность становится элементом его самосознания» (стр. 54).

Как видите, у Достоевского «вся действительность становится элементом его самосознания», но почему же «самосознание героя» не является «как обычно, элементом его действительности»? Исследователь об'ясняет это очень просто: «Все устойчивые, об'ективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характериологическая типичность, его habitus, его душевный облик и даже самая его наружность, — т. е. все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя — «кто он», — у Достоевского становится об'ектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания» (стр. 54).

Какой же мастер был Ф. М. Достоевский, подумает читатель, пробежав эти строки. Из'ял из действительности самосознание героев, упразднил их «социальное положение», лишил «социологической и характерологической типичности», но за все это щедро наградил их реф-

---

лучится: величайшая задача художественного творчества состоит в том, чтобы изображать явления **такими**, каковы они суть, т. е. как можно больше **сближаться с действительностью**» (Г. В. **Плеханов** — «В. Г. Белинский», сб. ст., Гиз. Стр. 270. 1923).

лексиями: мучайтесь, мол, истязайтесь, «бедные люди», а я буду поглядывать да изображать функции вашего самосознания.

На самом же деле, как ни старался М. Бахтин изгнать сознание героев из действительности, оно существует только как порождение этой действительности и вместе с нею, и иначе существовать не может.

Действительность, частью которой были «бедные люди» Достоевского с их рефлексиями, с противоречиями этой действительности, и породила героев Достоевского через него самого. И функции самосознания автора неотделимы от социальных функций его героев, поскольку они воплощены в системе художественных образов, и, больше того эти функции только и мыслимы как сознание действительности, облеченное в художественные образы.

И вопреки исследователю «чистой» функции изгоняющему действительность, герои Достоевского остро чувствуют свои «устойчивые об'ективные качества», бытовое и социальное положение. Загляните например в уголочек Макара Девушкина: «Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, кухня — т. е. я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего, я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолку живу. Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил» («Бедные люди», стр. 8).

Как видит читатель, здесь действительно нет никакого «таинственного смысла», а есть лишь «уголочек» бедного чиновника, уголочек бытовой действительности. И это не случайно, а закономерно для социальной группы мелкого чиновничества, что вызывает чувство жалости у Варвары Доброселовой, которая пишет Девушкину: «Неужели ж вы так всю жизнь прожили, в одиночестве, в лишениях, без радости, без дружеского приветливого слова, у чужих людей углы нанимая? Ах, добрый друг, как мне жаль вас!» («Бедные люди», стр. 9).

Это одиночество и жизнь по углам — удел мелкого чиновничества, его действительность, и не случайно Девушкин ютится в перегороженной кухне, где «не так чтобы совсем было хорошо»... Не случайно живут по соседству с ними и другие семьи чиновников: «Целая семья бедняков каких-то у нашей хозяйки комнату нанимает,— пишет Девушкин Доброселовой,— только не рядом с другими номерами, по другую сторону, отдельно. Люди смирные. От них никто ничего и не слышит. Живут они в одной комнатке, огородясь в ней перегородкою.

Он какой-то чиновник без места, из службы лет семь тому исключенный за что-то» («Бедные люди», стр. 15).

Можно ли утверждать поэтому, что сознание чиновника не есть часть самой действительности в художественном образе, когда сознание героев и определяется этой действительностью.

В героях Достоевского (как и в героях каждого писателя) нет и не может быть другого самосознания, которое не было бы единством сознания и действительности. И в данном случае витийствующий дух идеалиста-исследователя не может выкинуть из самосознания героев Достоевского их бытового или социального положения. Наоборот, социальное положение героя и позволяет ему хоть как-нибудь мириться с его бытовой обстановкой: «Родитель мой был не из дворянского звания,— пишет Девушкин,— и со всей-то семьей был беднее меня по доходу. Я не неженка! Впрочем, если на правду пошло, то на старой квартире моей все было не в пример лучше; попривольнее было, маточка. Конечно, и теперешняя моя квартира хороша, даже в некотором отношении веселее и, если хотите, разнообразнее; я против этого ничего не говорю, да все старых жаль. Мы, старые, т. е. пожилые люди к старым вещам, как к родному чему, привыкаем» («Бедные люди», стр. 11).

Читатель видит, что «социальное положение» существует в сознании героя Достоевского. И самосознание «бедных людей» имеет свои социальные традиции, чуждые традициям «графского рода», «дворянского звания», и поэтому нельзя упразднять об'ективных качеств «героя» из структуры художественных образов, изображенных Достоевским. М. Бахтин стремится выбросить действительность из героев Достоевского, он ее сводит к сознанию вне действительности, к «замыслу» автора и тем самым пытается утвердить сознание как критерий творчества Достоевского. Но об'яснять самосознание героев замыслом писателя, свободой его творческой воли, это значит об'яснять сознание сознанием, т. е. не итти дальше тавтологии. Глашатай имманентного мышления не может себе представить реальности бытия как основания для мышления [2].

[2] Об отношении мышления к бытию Л. Фейербах в своих «Предварительных тезисах к реформе философии» писал так: «Истинное отношение мышления к бытию есть только следующее: бытие — суб'ект, мышление — предикат. Мышление - продукт бытия, но бытие — не продукт мышления. Бытие существует из себя и через себя, бытие дается только бытием, бытие имеет свое основание в себе, ибо только бытие есть смысл, разум, необходимость, истина, словом — все во всем. Бытие есть, ибо небытие есть и бытие, т. е. ничто, бессмыслица» («Под знаменем марксизма». № 7—8, 1922).

Он окончательно изгнал все генетические и определяющие элементы в изображении героя. По его мнению, самосознание героя как особый вид изображения, как художественная доминанта, не имеет «определяющей и завершающей героя силы». Художественная доминанта является самодовлеющей в «изображении всякого человека».

Герой «Записок из подполья» Достоевского, видите ли, и сам сознает «типичность для своего времени и для своего социального круга, трезвое психологическое или даже психопатологическое определение его внутреннего облика», но он «упорно и мучительно рассасывает все эти определения изнутри. Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова» (стр. 61). Итак: герой рассасывает себя изнутри, потому что таков замысел писателя. М. Бахтин ходит от героев к писателю, обрезает «пуповину», их связующую, и не подозревает, что определение героя изнутри есть в то же время определение извне; он не принимает известного положения о том, что человеческое сознание, в том числе и сознание художественное, не проявляется только изнутри или извне. Всякое проявление сознания, порожденного бытием, есть проявление и извне и изнутри одновременно. Гегель выразил это так: «Нет ничего чисто внешнего и чисто внутреннего, потому что вне проявляется то, что есть внутри».

Бахтин считает, что «самосознание» героев Достоевского — это особая «художественная доминанта». Говоря о бедном чиновнике, Достоевского, исследователь пишет: «Мы видим не кто он есть, а *как* он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности» (стр. 55—56).

Исследователь не хочет знать «кто он», этот «бедный чиновник» Достоевского! Сколько бы ни писал о *себе* Девушкин («Состою я уже около тридцати лет на службе») и сколько бы ни рассказывал о своем житье-бытье Мармеладов, нашего имманента может интересовать лишь вопрос, «как» они пишут или рассказывают, а *кто они и почему они* пишут или рассказывают так, а не иначе — это не его дело, и он со спокойной совестью пошлет вас к всеоб'емлющему замыслу писателя, к «чистой» функции сознания.

Но аргументы «чистой» функции, как художественной доминанты, вне социальной действительности, вне каузальности и генезиса — это знакомые имманентные аргументы формалистов. Однако М. Бахтин в данной постановке «проблем», отталкиваясь от «узкого формалистиче-

ского подхода», вышел на широкую дорогу формализма. Вопрос «как» является главным вопросом исследователя-имманента. М. Бахтин не отвечает на требования современной социальной историко-материалистической науки, для которой вопросы: «кто» (что), «как» и «почему» — неразделимы[3]. И эти вопросы единственным и основным своим критерием имеют критерий действительности (социально-экономические отношения), а не «чистую функцию» сознания, которую таскают идеалисты и формалисты в науку как чистую метафизику.

За чистой идеалистической функцией исследователя естественно тянется и «чистое» слово, «чистый голос». Вот итог этих «замысловатых» вариаций: «Замысел автора о герое — замысел о слове. Поэтому и слово автора о герое — слово о слове. Оно ориентировано на героя, как на слово, и потому диалогически обращено к нему. Автор говорит всею конструкциею своего романа не о герое, а с героем» (стр. 70).

«Полновесное слово» героев Достоевского не имманентный «замысел» о слове героя, а социально детерминированная словесная система. И если исследователь ставит вопрос, «как» сконструировано слово, он должен тут же отвечать на вопрос, «почему» так, а не иначе сконструировано слово, так как словесная конструкция является аналогом социальной действительности, выраженной в психологии, идеологии и других элементах единого художественного образа.

Слово-голос не есть «чистый» звук или «чистая» грамматическая категория. Слово — функция социального организма, закономерное явление конкретного бытия. Это конкретное социальное бытие всегда выражено писателем в специфической системе художественных образов. И будь это по определению Бахтина «слово героя о себе самом и о своем мире» (у Достоевского), все равно, поэтическое слово как элемент стиля в каждом конкретном случае не есть только «medium самосознания», как полагает Бахтин, а в то же время органическая часть бытия, закрепленного в социальном слове, специфическом компоненте целостного художественного образа.

---

[3] «Следовательно, — писал Г. В. Плеханов, — если бы мы задумали нарисовать картину «прогресса человеческого разума» и если бы мы не ограничились при этом вопросом — «как?» (как именно совершилось историческое движение разума?), а поставили себе совершенно естественный вопрос — «почему?» (почему же совершилось оно именно так, а не иначе?), то мы должны были бы начать с истории среды, с истории развития общественных отношений» («К вопросу о развитии монистического взгляда на историю»).

Но М. Бахтин изгнал из художественного образа Достоевского «все вещное и об'ективное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное» и тем самым обезоружил себя об'ективными критериями науки при постановке проблемы. Социальную действительность героя он подменил имманентным самосознанием, а поэтическое слово как элемент стиля, обусловленного конкретным социальным бытием, он свел к технической роли посредника самосознания.

Самосознание как проблему героя исследователь-имманент обусловливает «авторским замыслом», но авторский замысел не может быть предметом литературоведческого анализа, ибо это является предметом социальной психологии и может быть разрешено только ее научными методами, а не методами несовершенного литературоведческого анализа.

Проблема героя, поставленная М. Бахтиным под углом зрения «как», без точки зрения «почему», неспособна разрешить научной задачи. Подобные «проблемы» остаются на поверхности ползучего эмпиризма, они неспособны возвыситься до об'ективной науки, органическим единством которой является классификация материала и вскрытие его генезиса.

В трактовке идеи художественного произведения М. Бахтин также последовательно проводит идеалистическую точку зрения. Исследователь и здесь отвлекается «от содержательной стороны вводимых Достоевским идей» и занимается «лишь их художественной функцией».

Имманент изгоняет и сущное и должное из идеи художественного произведения. Его не интересует содержимое идеологии Достоевского (например «христианское исповедание»), он стремится изучать лишь «живые формы его идеологического мышления». От изучения художественной формы вне содержания теперь отказываются даже «узкие» формалисты, а Бахтин, не в пример им, проповедует имманентное изучение формы. Литературоведа конечно не может интересовать «христианское исповедание» Достоевского как религиозная система, по которой можно было бы изучать религию, он также не может изучать по вещным и экономическим элементам образа систему хозяйства, но он должен изучать все вещные, бытовые, идеологические элементы как организованную систему классового человека, действенного художественного образа. И поэтому не может существовать живых форм «идеологического мышления» самих по себе, без конкретного содержания данного «идеологического мышления». В художественном произведении существуют элементы идеологии наряду с другими элементами образа в специфической художественно-словесной структуре. Разумеется, в худо-

жественных образах различных социально-типических стилей могут преобладать одни элементы над другими. Так, в образах одного писателя будет преобладание предметности и вещности над мыслью (бытовизм), а в образах другого — преобладание философских и психологических элементов над вещами. Отсюда совсем не следует, как пытается показать М. Бахтин, что все это зависит от формы изображения.

Идея художественного произведения в одном случае по Бахтину «сочетается с образом героя», и тогда она «утрачивает свою прямую интенциональность, становясь таким же моментом действительности», в другом случае отделяется от конкретного «твердого образа» и об'является «ничьей». «Автору важно,— пишет М. Бахтин,— чтобы данная верная идея вообще была бы высказана в контексте данного произведения, кто и когда ее выскажет — определяется композиционными соображениями удобства и уместности или чисто отрицательными критериями, так, чтобы она не нарушила правдоподобия образа говорящего. Сама по себе такая идея — ничья. Герой лишь простой носитель этой самоцельной идеи; как верная, значащая идея, она тяготеет к некоторому безличному системно-монологическому контексту, другими словами — к системно-монологическому мировоззрению самого «автора» (стр. 75).

Мы согласимся с тем, что идея «тяготеет» «к системно-монологическому мировоззрению самого автора», но ведь системно-монологическое мировоззрение только и может проявиться через систему образов произведения.

Творчество автора нас может интересовать как аналог действительности, претворенной в системе образов. И поэтому обязательно соотнесение идеи к определенным образам художественного произведения, но соотнесение идеи к образной системе не решается «замыслом» автора, оно также не может «определяться композиционными соображениями удобства», как утверждает М. Бахтин, наоборот композиция диктуется закономерной системой образов. И поэтому идея как система произведения может быть высказана только через организованную систему образов. Идея не может быть «ничьей», «самоцельной» или «безличной», она всегда конкретна в том смысле, что выражается через обобщенный образ определенного класса[4], отдельной его прослойки или

---

[4] Приводим не лишенное интереса признание И. С. Тургенева: «Не однажды слышал я и читал в критических статьях, что я в моих произведениях «отпра-

социальной группы, а суб'ективное направление этой идеи, вывод из нее даются взаимоотношением образов, их ситуацией в целостной системе.

М. Бахтин пытается показать, что идея как предмет изображения имеет «основные принципы», которые «выходят далеко за пределы одного художественного творчества, они являются принципами всей идеологической культуры нового времени». Мы не будем касаться экскурсов в идеалистическую философию, которые делал наш исследователь в поисках общеидеологических принципов. Необходимо однако указать на основное методологическое заблуждение исследователя в том, что он не разграничивает идеи, облеченной в логические понятия (философия), от идеи, закрепленной в поэтических образах, и бесплодно пытается отожествить логические принципы высказывания идей с принципами высказывания идей в художественных образах, забывая о том, что художественная литература, будучи элементом общеидеологическим, является в то же время специфическим выражением этой общей идеологии в образно словесной структуре. Особенность идей художественного произведения не в самой идее (идеи общи), а в способе ее выражения, в специфической словесно-поэтической конструкции, и этот особый художественный язык не достаточно перевести на язык логики, его необходимо перевести на язык социологии, как учил Плеханов.

Порочность системы М. Бахтина в том, что он об'ясняет идею как элемент идеологии из имманентной формы общей идеологии, противопоставляя сознание бытию как «чистую» функцию. В свете сугубо-идеалистической системы становится понятным факт изгнания всего предметного, твердого и устойчивого из конструкции художественного образа. «Идея, говорит исследователь, помогает самосознанию утверждать свою суверенность в художественном мире Достоевского и восторжествовать над всяким твердым и нейтральным образом» (стр. 74).

По Бахтину идея творчества Достоевского главенствует и торжествует сама по себе, обладает способностью нейтрализовать «твердые» художественные образы. Но говорить о суверенности и торжестве идеи — это значит говорить о суверенности самосознания, т. е. утверждать ин-

---

вляюсь от идеи», или «провожу идею», иные меня за это хвалили, другие напротив порицали; с своей стороны, я должен сознаться, что никогда не покушался «создавать образ», если не имел исходною точкою не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы».

детерминизм авторской воли в изображении об'екта[5]. И только при такой постановке вопроса возможно обособление идеи от всего материального, действительного и реального. На самом же деле идея как активно действующий элемент художественного произведения порождается социальной действительностью, «твердыми» чертами бытия, которые и определяют идею в творчестве художника.

Однако имманент пишет: «Идея как принцип изображения сливается с формой. Она определяет все формальные акценты, все те идеологические оценки, которые образуют формальное единство художественного стиля и единый тон произведения» (стр. 80).

Мы достаточно говорили о социальной сущности идеи, заключенной в органическую систему образов, и следовательно «все формальные акценты», «идеологические оценки» не могут быть определены идеей как «формообразующей идеологией» художественного произведения.

Бахтин говорит о «социальном характере» идеи, о «глубинных пластах» (!?) формообразующей идеологии, но в таком случае эти «глубинные пласты» введены имманентом-исследователем в качестве украшения, столь характерного для эклектиков, которые на всякий случай отсылают читателя в конечный счет к экономической основе.

Здесь необходимо вернуться к исходным пунктам нашей статьи и повторить то положение, что идеология есть осознанная социальная действительность того или иного класса, и поэтому идея в художественном произведении не абстрактно-логическая категория и не формообразующая субстанция, а «то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления» (Г. Плеханов).

Именно при такой постановке вопроса, когда идея эквивалентна социальной действительности, не приходится говорить о каких-то туманных «глубинных пластах социального характера». Идея социально равноценна действительности, если даже она «искажена» в силу той же действительности. Идея не может играть определяющей роли, так как сама идея, будучи высказанной в системе художественного произведения, является предопределенной социальным бытием, конкретным выражением классового мировоззрения.

Идеалистическая трактовка М. Бахтиным идеи, замаскированная «глубинными пластами социального характера», не имеет ничего общего с марксистским об'яснением идеи, в первооснове которого лежит не «формо-

[5] «Идея так же реальна, как об'ект, отражением которого в мозгу она является» (П. Лафарг).

образующая идеология», а социально-экономическая действительность.

Идеология не может образовать формы, ибо она акт сознания и потому не является первопричиной; идеология как надстройка может лишь активно воздействовать на процесс творчества и соответственно изменять стиль произведения (и содержание и форму), но отнюдь не определяет его формы, как думают имманенты-формалисты от «самовитого» слова и другие философы от кантианства.

Самым неразвитым тезисом в работе Бахтина является тезис о сюжете. Исследователь сближает роман Достоевского с авантюрным и бульварным романами, и «это очень внешнее и очень грубое сходство» уводит его от действительно правильной постановки вопроса. В этом сближении сюжета Достоевского с сюжетикой авантюрно-бульварного романа для Бахтина есть своя, давно нам знакомая логика, которая позволяет имманенту выбросить твердые социально-типические черты героя Достоевского. По Бахтину авантюрный сюжет «глубоко человечен» и ставит себе «задачи, продиктованные его в е ч н о й человеческой природой» (Разрядка моя.— *М. С.*).

Имманенту достаточно сближения сюжета Достоевского с «вечной человеческой природой» сюжета авантюрного романа, чтобы отвергнуть конкретные социально-типичные черты произведения, но авантюрный роман не есть внесоциальный, общечеловеческий жанр, он в своих исторических истоках является порождением буржуазного стиля, и богатая история этого романа имеет сложные трансформации этого жанра, начиная с буржуазного романа средневековья и кончая нашими днями. Постановка проблем сюжета, на основе его «вечной человеческой природы» метафизична и заранее обрекает М. Бахтина на неудачу, так как хождение от одного жанрового определения к другому вне конкретной социальной действительности является бесплодным занятием. Сюжет романа Достоевского является не только общим какому-то романному жанру, но он является в то же время и различным исторически и социально-конкретным. М. Бахтин идет по старому внесоциальному, внеисторическому пути, намечая проблему сюжета Достоевского. Этот бесплодный ненаучный путь характеризуется тем, что роман Достоевского в немарксистской критической литературе определяется одновременно как роман авантюрный, бульварный, психологический, идеологический, реалистический... Все перечисленные признаки свойственны роману Достоевского в той или иной степени, но под пером критиков они являлись широко-описательными, внеисторическими признаками и

потому не могут иметь научной ценности до тех пор, пока не будут переведены на конкретную историческую и классовую основу. Только в свете социально-исторического процесса те или иные сюжетные признаки и доминирующие акценты романа получат должное освещение, в исходе которого лежит классовая природа художественных образов, так как только классовая сущность образов является определяющей в развертывании сюжета. «Вечной человеческой природой» жанра тут ничего не об'яснишь и правильно не поставишь проблемы сюжета, как не поставил ее и Бахтин, повторяя теоретические предпосылки давно исчерпавшей себя историко-культурной школы.

Вторая, более обстоятельная, часть книги Бахтина посвящена стилистике Достоевского. Автор изучает «композиционные единства» двояко направленного «обращенного слова». В задачу данной статьи не входит анализ не безынтересной описательной классификации, данной М. Бахтиным. Необходимо отметить однако тот же идеализм в постановке проблемы, заключающейся в изгнании действительности, предметности, вещности, не говоря уже о процессах, о динамике предметного мира, переведенного на слово, что в первую очередь характеризует историко-материалистическое изучение.

«В мире Достоевского,— пишет Бахтин,— вообще нет ничего вещного, нет предмета, об'екта,— есть только суб'екты. Поэтому нет и слова-суждения, слова об об'екте, заочного предметного слова,— есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову» (стр. 188).

Слово для Бахтина является таким же «самовитым», каким оно некогда было провозглашено футуристами и формалистами. У Достоевского нет «слова об об'екте, заочного предметного слова»,— утверждает Бахтин. Это утверждение основано на имманентном понимании слова. Ведь не ясно ли, что слова, а главное — определенные словесные структуры, не могут существовать вне закономерного сцепления предметов, вещей, явлений, на которые они направлены. Поэтому «слово-обращение», «слово о слове», которые имманент противопоставляет «слову об об'екте», основано на недоразумении, потому что «слово-обращение» есть нечто иное, чем слово-суб'ект, обращенное на другое слово как на предмет обращения, т. е. на слово-об'ект. Единство суб'екта и об'екта неизбежно распространяется и на словесный ряд художественного произведения. Именно поэтому в каждой словесной системе писателя мы находим своеобразное «передразнивание», которое является борьбой двух

разнонаправленных, противоречивых сторон стиля, и в поэтической структуре необходимо прослеживать и об'ективную сторону стиля и суб'ективную направленность писателя.

Еще незавершенней и неубедительней у Бахтина звучит механическое противопоставление «слова-среды» «слову-вещи». Следовать имманентному взгляду на слово и, прячась за среду, отрицать вещь как прабабушку слова — это значит провозглашать евангельские истины: «вначале бе слово»... Историк литературы не может отрицать за словом предметность, вещность, он должен изучать словесную систему, направленную на вещи, предметы, явления, об'ясняя ее конкретно в социально-историческом процессе. Критерий расплывчатой «среды», которым Бахтин декорирует свой анализ, бессилен, и здесь необходимо исходить из классовой или социально групповой природы стиля на определенной исторической ступени развития, учитывая все смежные стилевые влияния, их локализацию, непрерывную изменчивость, которую претерпевает стиль как явление социального бытия.

Новшеством в работе М. Бахтина является постановка проблемы полифонического романа, каким он считает роман Ф. М. Достоевского. Термин «полифония» сам автор считает метафорическим. Это обстоятельство уже само по себе не благоприятствует изысканиям исследователя, поскольку научный анализ, как это ни трудно в литературоведении, должен быть максимально направленным в сторону терминологической точности. Но не будем строги к словам. Для нас конечно важнее методологическая сторона исследования по существу. И в этой части Бахтин, отвергая монистическое и диалектическое изучение Достоевского, предложил литературной науке свое... плюралистическое изучение. «Мир Достоевского,— вещает Бахтин,— глубоко плюралистичен. Если уже искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные»... (стр. 41—42).

В этом положении М. Бахтина — единственный новаторский, а по существу глубоко беспринципный и регрессивный, «теоретический» козырь исследователя и редкий образец метафизического толковничества. В этом главное «теоретическое» и «метафорическое» обоснование полифонии. Далее красной нитью тянутся рассуждения о неслиянности са-

мостоятельных самосознаний героев и голосов в творчестве Достоевского. На повестях Достоевского исследователь пытается показать двояко и трояко звучащее слово, а затем приводит читателя к полновесной полифонии в романе.

Таким образом, установка многоголосного идеалиста-исследователя основана лишь на поверхностном «эмпирическом» заявлении о плюрализме в «мире Достоевского», а дальше, на протяжении всего анализа, читатель находится на почве «неслиянных сознаний» М. Бахтина с современным историко-материалистическим литературоведением. Характерные признаки бескостного эмпиризма сказались на всей работе. Исследователь вошел в концертный зал, услышал многоголосое звучание и не уловил единства в этом звучании. Посещение концертных зал — занятие прекрасное и невинное, но это вне постижения задач современной марксистской литературоведческой науки, для которой время беспечных Моцартов отошло, и ее будущее за Сальери.

Система Бахтина характеризуется идеалистическим плюрализмом. Не было бы нужды подробно останавливаться на этой книге, если бы она не была ярко выраженным образцом идеологической мимикрии в литературной науке.

Исследователь считает свою работу лишь «подготовкой материала для социологии стиля» и в конце книги заявляет о необходимости перейти к «социально-экономическим обоснованиям». Но работа конечно может оцениваться по делам, а не по заявлениям. Убеждение автора, что художественное произведение «имманентно социологично», по своей природе противоречиво. Если произведение имманентно, то оно не может быть социально обусловленным; если оно социологично, то оно не может быть внутренне предопределенным, имманентным.

Такое совмещение двух «разнонаправленных» сознаний характеризует благонастроенных эклектиков, которые, нарядившись в костюм социологии, проповедуют идеализм.

Идеализм М. Бахтина сдобрен социологической терминологией, и в этом благонамеренная окраска книги. Идеализм ползет в литературоведение под покровом социологии, скрыто борется с марксизмом. Марксистское литературоведение должно открыть огонь по замаскированным позициям идеализма и победить его оруженосцев.

В. Нечаева

ПУШКИНОВЕДЕНИЕ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ [1]

(Статья 2)

Книга Д. Благого «Социология творчества Пушкина» [2] — крупное явление в современном пушкиноведении. Отдельные статьи, известные в печати ранее и вошедшие в эту книгу, уже приобрели репутацию социологических исследований о Пушкине и стали одним из первых пособий при изучении дворянской литературы XIX в., рекомендуемым в вузах, литкружках и т. п. Еще в большей степени эта участь предстоит книге, об'единившей разрозненные статьи и тем усилившей их смысл и значение.

Все это обязывает критику особенно внимательно отнестись к вышедшей книге и проанализировать ее как со стороны применяемого автором метода, так и со стороны тех выводов и заключений относительно творчества Пушкина, к которым приходит автор.

I

Д. Благой не дает в своей книге методологических предпосылок, теории метода, которым он работает. Методологический подход должен быть извлечен из самой практики применения метода, что мы и постараемся сделать. Прежде всего надо констатировать, что об'яснениям литературного факта как такового всегда предшествует выявление той социальной психологии, тех социальных «корней», которые лежат в основе изучаемого литературного произведения. Эволюция творчества пи-

---

[1] См. «Пушкиноведение вчерашнего дня», статья 1 в ж. «Литература и марксизм», кн. 4. 1929.

[2] Д. Благой — Социология творчества Пушкина, изд. «Федерация», стр. 364, 1929.

сателя, смена центральных образов его созданий, форма, в которую они облекаются, рассматриваются в зависимости от эволюции социальной группы, к которой принадлежит автор, ее исторических путей, взаимоотношения и борьбы с другими классами и группами. Автор устанавливает принадлежность Пушкина к группе старинного родовитого дворянства, хранящего большие культурные ценности, но к началу XIX в. утратившего как прочное материальное обеспечение, так и влиятельное положение в государственном аппарате. Психологией этой обреченной на гибель социальной группы об'ясняется появление в творчестве Пушкина таких характеров, как пленник, Алеко, Онегин и далее Иван Петрович Белкин и Евгений из «Медного всадника». Эволюцией группы от оппозиционно декабристских настроений до покорного отхода от борьбы за власть и удаления в родовые гнезда об'ясняется смена мятежных байронических героев смиренными персонажами, вроде Белкина и Евгения. Той же эволюцией об'ясняются не только характеры «героев», но и все элементы литературных произведений до мелких стилистических включительно. Поэма сменяется романом в стихах и далее прозаической повестью; романтическая таинственность, окружающая прошлое байронических личностей, заменяется точной биографической справкой, предшествующей повествованию о главных действующих лицах, из которой мы узнаем их социально-экономическое прошлое и настоящее; экзотический фон поэм уступает место помещичьей усадьбе, сперва изображенной идиллически («Евгений Онегин») и постепенно выступающей в неприкрашенном виде в прозаических повестях. «Снижение» экономического и политического положения анализируемой группы и «снижение» стиля в творчестве Пушкина рассматриваются на протяжении всей книги как производящее и производное.

Однако автор не ограничивается «об'яснением» происхождения и изменений стиля социально-экономическими причинами, не рисует нам литературную жизнь как пассивное «отражение» того, что происходит в мире социально-экономическом. Очень ценно то, что автор все время ощущает и убедительно вскрывает активную роль литературы, ее целеустремленность в плане классовых взаимоотношений. За покровом прославленной «об'ективности» пушкинских созданий Д. Благой обнаруживает почти тенденциозные идеи, которые делают произведения Пушкина мощным орудием классовой борьбы. Пушкин, сильнейший идеолог разорявшейся старинной аристократии, указывал этой группе на ее злейшего врага — новую знать, чиновную бюрократию, вскрывал перед

аристократией неизбежную гибель, которая ждала ее в столице, и звал к возвращению в поместье как единственному пути спасения или отсрочки гибели. Не только в публицистических статьях, заметках на страницах дневников, в письмах к друзьям мы находим эту программу классового поведения, но и в высочайших художественных созданиях, разрешающих своими образами, своим стилем те же кровные, насущные проблемы социального бытия, которым были посвящены раздумья Пушкина-публициста и теоретика.

Приведем несколько примеров того углубленного понимания социологии пушкинских произведений. Следующие строки из статьи об «Евгении Онегине» показывают нам это создание Пушкина как своего рода «агитацию» за верную линию в поведении класса, ведущую его к спасению:

> В художественном центре романа находятся представители социально-близкого ему (Пушкину) слоя старинного, но оскудевшего дворянства. Дальнейшая судьба этого слоя составляет основную внутреннюю проблему романа, может быть и неосознанную до конца художником. Развертывается эта судьба в двух главных и антитетичных по отношению друг к другу образах романа — самом Евгении Онегине и Татьяне. В опустошенном полумертвеце, вымирающем Онегине, дано изображение болезни, рокового и неизлечимого недуга, поражающего по Пушкину лучших представителей дворянства, оторвавшихся от присущей ему социально-экономической почвы. В исполненном утренней свежести, содержательной внутренней жизни облике Татьяны поэтом как бы демонстрируется возможность оздоровления, омоложения дворянства, при условии возврата его «отчему дому», земле, родным корням. Картинами доброго и простого быта Лариных, образом возникшей в этом быту «истинной дворянки» — Татьяны — Пушкин бессознательно агитирует за этот возврат (стр. 136—137).

Та же установка дается автором книги в анализе «Медного всадника». Эта поэма, дававшая материал для многочисленных психологических и философских истолкований, рассматривается Д. Благим, как и другие создания Пушкина, в общем плане социально-исторических проблем, стоявших перед поэтом. Не только «отражение» психологии и быта деклассирующегося дворянства видит автор книги в образе Евгения, но идеологический итог, оценку целого периода в истории родного Пушкину класса:

«Интеллектуальным осуждением дела декабристов, классового дела самого Пушкина как «безумия» и самым глубоким эмоциональным сочув-

ствием их историческим «нещастиям», выпавшим на их долю «ужасным потрясениям», по поводу которых у Пушкина вызываются, может быть, самые страшные слова, сказанные когда-либо русским поэтом,— и является «Медный всадник» — «зрелейшее» произведение Пушкина» (стр. 324).

Не только такие капитальные произведения, как «Евгений Онегин» или «Медный всадник», рассматриваются автором в плане их идеологической содержательности и устремленности. В произведениях, незначительных по об'ему, часто трактовавшихся предшествующими исследователями как «опыты» в том или ином стиле, при новом подходе к ним открывается их глубокая значительность и органичность в творчестве Пушкина. Автор берет стихотворение «Стамбул гяуры ныне славят», обычно считавшееся образцом гениальной перевоплощаемости поэта в чуждые ему психологию и быт нетронутого европейской цивилизацией турка. В аспекте органического восприятия творчества Пушкина этот «экзотический» опыт Пушкина является перед нами как своеобразная реакция поэта на долгую думу о восстании декабристов. Странность и неожиданность этих стихов перестает быть таковой, если брать их не изолированно, а целостно, в плане общей эволюции творчества Пушкина в конце 20-х годов.

> Уцелевший в разгроме декабризма поэт Арион не зря влагает их («сатирические» стихи) в уста «гонимого янычара», уцелевшего в страшной катастрофе, постигшей его товарищей. Так вскрывается подоплека странного сюжета стихов Пушкина, странной заинтересованности русского поэта событиями турецкой истории, странной потребности рассказать о них русской публике» (стр. 195).

Ощущение органического единства творческого пути Пушкина и как результат его изучение каждого произведения не изолированно, а в плане общей эволюции творчества — составляют вторую сторону метода Д. Благого, если первой считать обнаружение социальных генезиса и функции художественных произведений. Вернее, та и другая сторона неотделимо связаны друг с другом, так как обе они являются лишь применением на практике одного и того же принципа диалектического материализма, лежащего в основе метода автора.

Творчество Пушкина раскрывается перед Д. Благим не как ряд гениальных произведений, этюдов, опытов, нанизанных на хронологическую канву жизни Пушкина, а как сложная эволюция художествен-

ных образов и форм — вернее одного образа и одной формы, видоизменяющихся под воздействием эволюционирующих психологий и идеологии социальной группы. Поэтому вполне понятно, что он обращает свое внимание прежде всего на произведения, в которых наиболее четко зафиксировались достижения различных периодов эволюции, не считаясь с хронологией создания произведений. «Исследователю позволительно проходить путь поэта в обратном направлении, с самого начала освещая его тем светом, который сам поэт обретает только в его конце»,— читаем мы в книге (стр. 77). Понятна также резкая позиция, которую занимает автор по отношению к проблемам «перевоплощения» поэта и «литературных влияний», сыгравших такую значительную роль в истории пушкиноведения. Вся их несостоятельность обнаруживается при подходе к материалу с диалектическим методом, как это делает автор. Уже современная Пушкину критика, отмечая бесконечное разнообразие творчества поэта, материалом для которого служила жизнь и поэзия всех времен и народов, нарекла его Протеем. Впоследствии способность Пушкина к «перевоплощению» особенно подчеркнул в своей знаменитой пушкинской речи Достоевский. Эта способность к перевоплощению постоянно выдвигается и новейшими исследователями, вплоть до наших дней, в особенности, когда заходит речь о болдинском творчестве. Однако ссылка на исключительную «перевоплощаемость» Пушкина отнюдь не избавляет от необходимости мотивировать болдинское творчество.

Поэтичесское творчество Пушкина вообще менее всего может быть подведено под понятие пустой эстетической игры. И, говоря о болдинском творчестве, никак нельзя себе представить, что поэт решал: сегодня буду бедным рыцарем, завтра — Дон-Жуаном и бароном Филиппом, а там напишу любовную элегию или октавы о погоде, а затем попробую смотреть на действительность глазами «кроткого» Ивана Петровича Белкина, благо мне это ничего не стоит,— ведь я обладаю необыкновенной способностью к перевоплощению.

Современный исследователь так ставить проблему конечно не может.

> Выбор поэтом тех, а не иных образов, равно как тот, а не иной стиль их оформления, должен найти мотивировку, и мотивировка эта может быть обнаружена не в чем ином, как только в социальном бытии поэта. Только социологический анализ болдинского творчества позволяет нам охватить его во всей его сложности и пестроте, установить некое диалектическое единство в тех про-

тиворечивых, разбегающихся в разные стороны элементах, из которых оно складывается (стр. 161—162).

Автор и ставит себе задачей произвести этот анализ. Не менее решительно подходит он и к проблеме литературных влияний, ставя их исследование на социологическую почву. Так, в вопросе о влиянии Байрона на Пушкина автор указывает на сходство тех социальных условий, которые порождали сходные характеры в действительной жизни и направляли на них творческое влияние авторов. Далее, анализируя социально-экономический строй, вызвавший в Англии и в других европейских странах появление и рост так называемого байронизма, он обнаруживает в русском обществе наличие тех же процессов, но в еще зачаточном, неразвернутом виде. Русский байронизм был подражанием, модой, но возможность этой моды, ее успех об'ясняется наличием в России социально-экономических условий, нужных для ее распространения (стр. 89—90).

Однако отметим здесь мимоходом, что автор не всегда последователен в разрешении вопроса влияний. Иронизируя над «историками литературы прежнего типа, интересующимися главным образом установлением пресловутых влияний» и подыскивающими для болдинских произведений «великое множество иностранных источников, образов, аналогий и т. п.», Д. Благой невольно увеличил собою их число, усиленно подчеркивая сходство ряда мелких деталей между пушкинскими маленькими трагедиями и драматическими сценами английского поэта Барри Корнуоля (стр. 167—174). Никакой социологизации сближения указанных поэтов в том духе, как это сделано для байронизма, автор однако не дает, и вопрос о сходстве пьес сводится к общей «рыцарской» тематике и к повышенному интересу обоих писателей к болезненной, необычной психологии героев. Причины появления тем рыцарства и изображения болезненной психологии в творчестве Пушкина достаточно убедительно вскрыты автором книги и без ссылок на влияние английского поэта из условий социального бытия русского дворянства. Сопоставления же с Б. Корнуолем ничего не прибавляют нового и не убеждают в действительно существовавшем «влиянии».

Нам остается в разборе методологии книги Д. Благого ответить еще на один существенный вопрос: откуда берет автор свое знание о классовой принадлежности Пушкина-писателя к той группе упадочного старинного дворянства, о которой говорилось выше? Является ли это знание результатом анализа поэтических произведений Пушкина или

ено принесено извне, переключено из житийного плана в план творческий? Установлению классовой принадлежности Пушкина как человека и писателя посвящена вся первая статья книги «Классовое самосознание Пушкина», служащая как бы введением к остальным. Впрочем, многие положения этой статьи повторены вновь в следующих, особенно в первой части исследования о «Медном всаднике».

Определяя классовое самосознание Пушкина, автор с одинаковым правом использует и биографические сведения о Пушкине, и его письма, и публицистические статьи, и художественные произведения. По обилию материала биографически-бытового мы могли бы, пожалуй, говорить о применении автором «биографического метода», если бы вообще признавали существование такового. Однако, по нашему мнению, нет биографического метода, а есть использование биографических данных разными методами в своих целях. Как же использует и в каких целях Д. Благой материал биографии? Прежде всего автора совершенно не интересует узко личностный план в биографии Пушкина. В частности пресловутые пушкинские романы им игнорируются, и не делается никаких попыток об'яснить ими темы и настроения пушкинских произведений. Зато с особым вниманием привлекается все то из области биографии, что проливает свет на социальную принадлежность Пушкина и его осознание себя как члена определенной классовой группы. Автор отмечает, как «социальная» биография Пушкина окрашивает в те или иные тона его личностные восприятия и переживания, определяет собой тонус его созданий, содержание которых может быть почерпнуто из области индивидуальной биографии поэта. После того, как им было выяснено социальное происхождение тем «ущерба», «упадочности», он пишет следующие строки о лирике болдинского периода.

> Упадочными, ущербными настроениями проникнута и почти вся болдинская лирика Пушкина. Только здесь эти настроения или проецированы на биографический план, план личной жизни поэта, или характерно окрашивают собой восприятие им внешнего мира природы (стр. 195).

Итак, не личные переживания определяют настроения лирики, а социальное положение и осознание себя поэтом проецируются на «биографический план».

Биография — с одной стороны, творчество — с другой, являются функциями единого социального бытия писателя, и поскольку они обе бе-

рут свое начало от одних и тех же корней, поскольку проверка одного ряда фактов другим является вполне законной. На протяжении большей части своей книги Д. Благой именно так и использует данные биографии, но иногда этот подход изменяет ему, и план биографический вдруг является определяющим для плана творчества. Такая методологическая ошибка лежит в основе одного из существеннейших тезисов всей книги, именно о деклассации Пушкина от дворянства к мещанству. Доказав с совершенной отчетливостью на протяжении 11 глав первой статьи глубину «дворянского» самосознания Пушкина, различные этапы, проходимые им на этом пути, и ту необходимость «смирения» перед исторической неизбежностью, автор вдруг «смиренность» начинает об'яснять не законнейшей эволюцией «дворянского» сознания, а вторжением элементов нового классового начала, «мещанского». Пушкин, по мнению Д. Благого, ищет «прилепиться к новому жизнеспособному классу» — буржуазии, и отчасти это ему удается. Доказательств «мещанства» Пушкина — два: во-первых, его «профессионализм», торговля рукописями, на которую по преимуществу принужден был существовать поэт; во-вторых, десяток цитат из писем и произведений Пушкина, в которых он или восхваляет «мещанское» состояние или просто называет себя мещанином. Остановимся сейчас лишь на методологической стороне вопроса, не касаясь пока понимания Пушкина, истолкования его цитат, предлагаемого автором. Какое влияние мог иметь «профессионализм» Пушкина на социогенезис его художественных образов? Неужели «кроткие» Иваны Петровичи Белкины появились в творчестве Пушкина как следствие его прилепленности к мещанству? По Д. Благому это как будто так и получается. Рассмотрев профессиональное «вживание» Пушкина в быту (торговля рукописями, основание журнала), автор делает отсюда заключение к идеологическим размышлениям поэта и далее — к его художественным созданиям:

> Профессиональный характер литературной работы Пушкина не мог конечно не влиять самым решительным образом на тот сдвиг в области его классового сознания, о котором мы уже сказали — на все большее отведение себя поэтом от современной «аристократии», на все большее сопричисление себя «трудолюбивому и просвященному третьему состоянию» по тогдашней терминологии — «мещанству»... (стр. 53). «В художественном творчестве Пушкина эта классовая и социологическая умиренность, смирение перед лицом исторической и социальной необходимости, сказалась в общей эволюции его от романтических пленников, Алеко, к «смирен-

ным» героям его позднейших произведений — таким же, как и он «аристократам» по крови, «мещанам» по своему непосредственному социальному бытию — «кроткому» Ивану Петровичу Белкину, «ничтожному коллежскому регистратору» Езерскому, бедному петербургскому чиновнику Евгению из «Медного всадника» и др. (стр. 55).

Итак, быт профессионала-писателя Пушкина формирует его психологию и идеологию в духе «мещанства», результатом чего в творчестве появляются герои-«мещане» и соответствующий стиль. Вся сложная эволюция ущерба дворянского бытия отходит куда-то перед новым базисом, который выдвигает автор. По поводу той всемогущей роли, которую он приписывает профессии, хочется напомнить его же собственные строки, заключающие полемику с Ключевским по поводу понимания характера Евгения Онегина. Д. Благой возражает Ключевскому следующими словами: «Воспитание, культурно-бытовое окружение, среда конечно играют немалую роль в развитии человеческих характеров, но все это в конечном счете вторичные факторы, обусловленные в свою очередь первичными социально-экономическими причинами» (стр. 78).

Профессия как таковая только при вульгаризации марксистского метода может быть отнесена к «первичным» социально-экономическим причинам, с чем вероятно согласится и Д. Благой. Источник дохода, которым тот или иной десяток лет существует писатель, конечно не определяет его психо-идеологии и стиля его произведений. Если представить себе гипотетически Достоевского после каторги разбогатевшим и приобретшим большое поместье, то неужели и романы его приобрели бы крупно-поместный характер и он стал бы вторым Толстым? Или также гипотетически представить себе Толстого, автора «Детства и отрочества», «Утра помещика», вдруг разорившимся и принужденным поступить на службу в канцелярию департамента. Неужели его Нехлюдовы и Левины обратились бы в «бедных чиновников»—Девушкиных и Поприщиных? Профессия должна быть отнесена к тем «вторичным факторам», которые перечисляет Д. Благой и которые, имея свое значение, в конечном счете сами определяются причинами первичными, т. е. теми, которые в основе определяют психологию и идеологию писателя. Быт и профессия в одном ряду, идеологическое осознание своего бытия и психологические основы творчества — в другом — в конечном счете идут из одного источника, об'ясняются одними социально-экономическими корнями и поэтому теснейшим образом связаны друг с другом. Но ни в коем случае второй ряд не является следствием первого как причины. Пушкин-поэт,

торговец стихами и Пушкин-автор Белкиных — результаты единого процесса ущерба той социальной группы, к которой он принадлежал. Но эти два следствия одной причины не находятся в причинной связи друг с другом.

Исходя из этих методологических соображений, мы принуждены отвергнуть все соображения автора относительно «мещанства» Пушкина как следствия его профессионально-литературной работы и считаем правильнее оставаться в пределах эволюции той классовой группы, принадлежность к которой Пушкина и глубокое осознание им ее судьбы так убедительно вскрыл автор книги на протяжении всех четырех статей. Наоборот, роль «новой жизнеспособной группы» мещанства в жизни Пушкина показана автором лишь несколькими сомнительными цитатами, о понимании которых мы скажем ниже несколько слов.

Перейдем теперь от анализа методологических приемоз автора к тем практическим достижениям в плане изучения творчества Пушкина, которые ваключены в его книге.

II

Книга состоит из четырех «этюдов», как называет автор свои статьи, написанные и опубликованные в различных изданиях в 1926 — 1929 гг. Несмотря на внешнюю неспаянность этюдов, результат их самостоятельного существования ввиде статей [3],— перед нами единая цельная книга о Пушкине, или вернее замысел большого, капитального труда о нем. Все данные к его осуществлению уже налицо в опубликованной работе: осознано органическое единство творческого пути Пушкина, найден тот социальный стержень, который скрепляет различные «эпохи» творчества, понята целевая устремленность пушкинских созданий, проникающая как наиболее значительные вещи, так и различные поэтические «мелочи». В наше время, когда пушкинисты изощряются в расчленении материала и берут под микроскоп чуть ли не отдельные строки из пушкинских стихотворений, писем и т. д. (примером могут служить сборники «Пушкин и его современники»), книга Д. Благого является образцом синтетического изучения

[3] Досадно обращает на себя внимание многочисленное повторение одних и тех же цитат в разных статьях. Необходимые при изолированном чтении каждой статьи в книге, они начинают назойливо пестрить перед глазами, засоряют внимание и мешают четкому восприятию основной линии авторского анализа.

ным» героям его позднейших произведений — таким же, как и он «аристократам» по крови, «мещанам» по своему непосредственному социальному бытию — «кроткому» Ивану Петровичу Белкину, «ничтожному коллежскому регистратору» Езерскому, бедному петербургскому чиновнику Евгению из «Медного всадника» и др. (стр. 55).

Итак, быт профессионала-писателя Пушкина формирует его психологию и идеологию в духе «мещанства», результатом чего в творчестве появляются герои-«мещане» и соответствующий стиль. Вся сложная эволюция ущерба дворянского бытия отходит куда-то перед новым базисом, который выдвигает автор. По поводу той всемогущей роли, которую он приписывает профессии, хочется напомнить его же собственные строки, заключающие полемику с Ключевским по поводу понимания характера Евгения Онегина. Д. Благой возражает Ключевскому следующими словами: «Воспитание, культурно-бытовое окружение, среда конечно играют немалую роль в развитии человеческих характеров, но все это в конечном счете вторичные факторы, обусловленные в свою очередь первичными социально-экономическими причинами» (стр. 78).

Профессия как таковая только при вульгаризации марксистского метода может быть отнесена к «первичным» социально-экономическим причинам, с чем вероятно согласится и Д. Благой. Источник дохода, которым тот или иной десяток лет существует писатель, конечно не определяет его психо-идеологии и стиля его произведений. Если представить себе гипотетически Достоевского после каторги разбогатевшим и приобретшим большое поместье, то неужели и романы его приобрели бы крупно-поместный характер и он стал бы вторым Толстым? Или также гипотетически представить себе Толстого, автора «Детства и отрочества», «Утра помещика», вдруг разорившимся и принужденным поступить на службу в канцелярию департамента. Неужели его Нехлюдовы и Левины обратились бы в «бедных чиновников»—Девушкиных и Поприщиных? Профессия должна быть отнесена к тем «вторичным факторам», которые перечисляет Д. Благой и которые, имея свое значение, в конечном счете сами определяются причинами первичными, т. е. теми, которые в основе определяют психологию и идеологию писателя. Быт и профессия в одном ряду, идеологическое осознание своего бытия и психологические основы творчества — в другом — в конечном счете идут из одного источника, об'ясняются одними социально-экономическими корнями и поэтому теснейшим образом связаны друг с другом. Но ни в коем случае второй ряд не является следствием первого как причины. Пушкин-поэт,

торговец стихами и Пушкин-автор Белкиных — результаты единого процесса ущерба той социальной группы, к которой он принадлежал. Но эти два следствия одной причины не находятся в причинной связи друг с другом.

Исходя из этих методологических соображений, мы принуждены отвергнуть все соображения автора относительно «мещанства» Пушкина как следствия его профессионально-литературной работы и считаем правильнее оставаться в пределах эволюции той классовой группы, принадлежность к которой Пушкина и глубокое осознание им ее судьбы так убедительно вскрыл автор книги на протяжении всех четырех статей. Наоборот, роль «новой жизнеспособной группы» мещанства в жизни Пушкина показана автором лишь несколькими сомнительными цитатами, о понимании которых мы скажем ниже несколько слов.

Перейдем теперь от анализа методологических приемов автора к тем практическим достижениям в плане изучения творчества Пушкина, которые заключены в его книге.

II

Книга состоит из четырех «этюдов», как называет автор свои статьи, написанные и опубликованные в различных изданиях в 1926 — 1929 гг. Несмотря на внешнюю неспаянность этюдов, результат их самостоятельного существования ввиде статей [3],— перед нами единая цельная книга о Пушкине, или вернее замысел большого, капитального труда о нем. Все данные к его осуществлению уже налицо в опубликованной работе: осознано органическое единство творческого пути Пушкина, найден тот социальный стержень, который скрепляет различные «эпохи» творчества, понята целевая устремленность пушкинских созданий, проникающая как наиболее значительные вещи, так и различные поэтические «мелочи». В наше время, когда пушкинисты изощряются в расчленении материала и берут под микроскоп чуть ли не отдельные строки из пушкинских стихотворений, писем и т. д. (примером могут служить сборники «Пушкин и его современники»), книга Д. Благого является образцом синтетического изучения

[3] Досадно обращает на себя внимание многочисленное повторение одних и тех же цитат в разных статьях. Необходимые при изолированном чтении каждой статьи в книге, они начинают назойливо пестрить перед глазами, засоряют внимание и мешают четкому восприятию основной линии авторского анализа.

творчества писателя. В своем настоящем виде, она, правда, не охватывает еще всего творческого пути Пушкина. Однако мы имеем все основания предполагать, что автор не остановится на этой стадии работы, стадии подготовительной, о чем свидетельствует самое название статей (этюды). Устремив все свое внимание на центральную эпоху пушкинского творчества, в которой лежат все узлы, связывающие в одно целое разные творческие искания Пушкина-юноши и Пушкина-зрелого мастера, автор оставил в тени ранние художественные создания Пушкина, так же, как его творчество середины 30-х годов. Это было необходимо, так как именно через анализ «Евгения Онегина», произведения болдинской осени, «Медного всадника» был найден ключ к пониманию всего пути Пушкина в целом. Однако в дальнейшем автор должен этим ключом отпереть нам те двери, которые ведут в области, до сих пор им почти незатронутые. Прежде всего ему придется пересмотреть ранний период творчества Пушкина, о котором книга упоминает мельком и притом в такой форме, что вызывает ряд недоумений.

Прежде всего, что такое тот «юношеский либерализм» Пушкина, который трактуется в книге как поверхностное явление, от которого Пушкин скоро освободился? Действительно ли он такого «наносного» свойства (стр. 9—16), а не известная форма фрондирующей аристократии, в конце 10-х и начале 20-х годов еще не смирившейся со своим «сниженным» положением и мечтавшей о восстановлении политического и экономического могущества. Пушкин 30-х годов мог оценивать декабризм как бессильную и смешную попытку бедняка Евгения пригрозить каменному истукану Петру. Но Пушкин, автор «Вольности», Вяземский, автор «Негодования», верили в свое законное наследственное право и силу поучать монарха и, если нужно, пригрозить ему. Это не дань буржуазно-либеральным идеям французской революции, а естественная реакция данной социальной группы на ее отстранение от передовых позиций на политическом фронте. Недаром же автор книги оговаривается, что «дело декабристов — классовое дело самого Пушкина» (стр. 324).

Далее: как можно такое крупное синтезирующее произведение молодого Пушкина, как «Руслан и Людмила», об'яснить теми самыми «литературными воздействиями», против которых автор решительно протестует, когда дело идет о более поздних созданиях Пушкина? На стр. 74 читаем: «После первой, насквозь проникнутой литературностью — многообразными литературными воздействиями, специфически литературными задачами — и никак не связанной с реальной современностью пробы пера — первой круп-

ной вещи Пушкина поэмы «Руслан и Людмила» (1817—1820), «Кавказским пленником» открывается ряд его произведений, прямо направленных на современность», и т. д. По нашему мнению, «Руслан и Людмила» так же, как и «Гавриилиада», не менее связана с современностью, чем «Кавказский пленник» и даже «Евгений Онегин». Это — ранняя форма оппозиции аристократии, своим подчеркнутым эпикурейством, уходом от общественной жизни в узкий круг личных наслаждений отвечающей на начинающийся для нее неблагоприятный поворот в социальном положении группы. Бегство «эпикурейца» от столичной суеты в вымышленную Аркадию (хотя бы «славянского» происхождения, как это мы видим в «Руслане и Людмиле») — это лишь первая стадия существования будущих беглецов в степи и горы Кавказа, беглецов, которых жизнь уже отучила весело смеяться при этом, а провела на их мрачном лице морщины скорби и гнева. Дальнейшую эволюцию образа «беглеца» Д. Благой превосходно вскрывает в статье о «Евгении Онегине» и последовательно приводит его к той грани вырождения и психического заболевания, на которой мы его видим в произведениях болдуинской осени и в «Медном всаднике».

В последнем произведении в образе Евгения поэт отчетливее, чем где-либо, показывает грядущую гибель старинного дворянства, ожидающую его в том случае, если оно останется в столице и не вернется к родным корням усадьбы. Ни одного грана благополучного «мещанства» — этого «жизнеспособного класса», на которое мимоходом ссылается автор книги, говоря о создании «бедного чиновника Евгения», в герое «Медного всадника» мы не находим. Он наиболее трагическое завершение и вместе с тем логическое следствие той линии старинного дворянства, которая обречена на гибель вследствие отрыва от поместной жизни. Невозможно себе представить воскрешение Евгения в «мещанском быту» и дальнейшее благополучное существование его, так как весь смысл этого образа в трагедии его гибели, уничтожения.

Еще меньше мещанских элементов можно обнаружить во всем стиле произведения. Во многом архаическое оформление этой поэмы еще более подчеркивает ее теснейшую связь с традициями дворянской поэзии ее наиболее мощного периода расцвета. Это не зарождение нового мещанского стиля, а скорее великолепная «отходная» дворянских жанров XVIII в.— поэмы и оды.

Линию «обреченности» в пушкинском творчестве Д. Благой проследил с исчерпывающей полнотой через Онегина, болдинский «декаданс» и «Медного всадника». Но, закончив книгу статьей о «Медном всаднике»,

он этим самым как бы подвел итог всему творчеству Пушкина. Между тем в статьях об «Евгении Онегине» и «Болдинской осени» он вскрыл не менее убедительно наличие в творчестве Пушкина второй линии — линии возможного возрождения класса через возврат в усадьбу. Показав сперва в значительно идеализированном виде перспективы возвращения в образе Татьяны, Пушкин диалектически скоро приходит к обратному изображению тех же перспектив, изображению ироническому, в селе Горюхине и образе Белкина. Однако никаких данных для «обмещанивания» образа Белкина у нас нет. Белкин не только «аристократ» по крови, но и помещик-дворянин по своему социальному бытию, пусть помещик, спускающийся из верхов до мелкопоместья, но во всяком случае не имеющий никаких связей, соединяющих его с городской беднотой — мещанством.

Татьяна как идеал, Белкин как грустная ирония над действительностью дают синтетически в творчестве Пушкина новый этап осознания им усадебной жизни. Через лирические пьесы и наброски неосуществленных повестей и романов в прозе, постоянно трактующих ему возвращения «домой», в поместье, — к «Капитанской дочке» — таков последний период творчества Пушкина, уже угаданный в книге Д. Благого, но еще не раскрытый до конца в соответственной главе или этюде, который должен бы был, по нашему мнению, заключать книгу. Образ Гринева, в котором многое от аристократического благородства и дворянской чести Татьяны и в то же время многое от смиренности и простоты Белкина, должен собою завершить эволюцию второй «жизнеспособной» линии в творчестве Пушкина. Но для того, чтобы дать должное место этому последнему этапу эволюции Пушкина, нужно оставить то понимание Пушкина как мещанина, о котором настойчиво напоминает автор книги. Не желая замечать всю глубочайшую иронию, которой проникнуты все заявления Пушкина о своем «мещанстве», Д. Благой принимает их все за чистую монету, хотя сам часто не может не отметить тона, каким делаются эти заявления: рефрен «Я мещанин, я мещанин» он называет «вызывающе ироническим» (стр. 48), в сравнении поэзии с ремеслом, в письме к Гречу, он видит «преувеличенную шутливость» (стр. 49), а в решении Пушкина заняться изданием журнала отмечает «горькое выражение» — «пуститься в спекуляцию». Трудно при наличии такой злой иронии, такого глубокого внутреннего отталкивания от «мещанских» форм бытия говорить о каком-либо «вживании» или стремлении «приложиться» к новой социальной группе. И на самом деле, если главки 12—15 первой статьи Д. Благого по крохам подбирают весь материал о «мещанстве»

Пушкина, то следующая, 16-я, блестяще опровергает самую возможность органического слияния Пушкина с мещанством. Пушкин — до конца дней своих аристократ, шестисотлетний дворянин встает перед нами наперекор всем его заявлениям о желании «зажить мещанином».

Нам нет никакого дела до того, что реально для Пушкина этот возврат в деревню, «домой», не был возможен, что вокруг него сплелась такая сложная сеть (двор, красавица-жена, разоренное Болдино), из которой бежать он не мог. Важно то, что последний его вздох как поэта своей группы был именно об этом побеге:

Давно усталый раб замыслил я побег
В обитель чистую трудов и чистых нег...

И последний набросанный им план на будущее (в области ли творчества или реальной жизни) был именно планом возвращения «домой».

«О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь, религия, смерть».

Если с Евгением «Медного всадника» должна была оборваться первая линия образов Пушкина, бессильная и выродившаяся, то второй линии, помещичьей, до полного ее крушения в реальной русской действительности было еще далеко. И естественно, что наиболее жизнеспособная часть той социальной группы, к которой принадлежал Пушкин, продолжала именно эту линию и в жизни и в литературе. Через два десятка лет мечты о побеге в деревню и, что важнее, классовое осознание необходимости этого побега, лишь мимоходом намеченные Пушкиным, вновь оживут под пером другого идеолога той же группы, который иногда буквально повторит продуманное и сказанное Пушкиным. Именно ко Льву Толстому пойдет далее линия русской литературы, гениально выявленная Пушкиным, а никак не к Достоевскому, к которому мимоходом Д. Благой намечает мост от «декаданса» «Болдинской осени» (стр. 67). «Мещанство» Пушкина, если уж принимать этот термин в применении к Пушкину как условное обозначение ущербного периода существования дворянства, и подлинное мещанство Достоевского, проникающее плоть и кровь его и определяющее до конца его психологию и идеологию, ни в какой преемственной связи находиться не могут. Этому противоречит глубокое социальное различие тех самых «корней», на которых произрастает литературный стиль обоих писателей.

* * *

Принимая в целом книгу Д. Благого как ценное и крупное достижение на фронте социологического изучения литературы, мы сочли возможным изложить в нашей статье все те сомнения и неясности, которые остаются после чтения книги. Уверенность в том, что этой книге предстоит в будущем еще не одно издание, позволяет нам надеяться, что высказанные выше недоразумения методологического и историко-литературного порядка будут раз'яснены автором и что углубленная и расширенная разработка удачно поставленной темы сделает эту книгу настольной не только для пушкиноведов сегодняшнего, но и завтрашнего дня.





Цена 1 р. 20 к.

